ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ РУССКОЙ ЛИРИКИ

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ РУССКОЙ ЛИРИКИ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ РУССКОЙ ЛИРИКИ





ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»
Ленинградское
отделение
Ленинград
1973

Ответственный редактор
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

П $\frac{0722-1183}{042(02)-73}$ 287—73

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

(От редактора)

В последние годы у нас и за рубежом все более широкое признание начал завоевывать жанр литературоведческой (а также и литературно-критической) работы, посвященной анализу отдельного произведения художественного слова, рассматриваемого в органической целостности — в единстве его содержания и структуры. Появились и первые, иногда более, а иногда менее удачные, опыты характеристики целого литературного направления, истории определенного литературного жанра на той или другой национальной почве или основных этапов развития литературы (в особенности поэзии), построенные в форме серии очерков о ряде наиболее важных и характерных произведений данного жанра, направления, данной национальной литературы. К числу таких опытов относится и настоящая книга. Как один из первых в нашей филологической науке трудов подобного рода она имеет поисковый характер, т. е. преследует цель не только охарактеризовать ряд выдающихся явлений русской поэзии XIX—XX веков в единстве их содержания и формы, уловить отражающуюся в их эволюции смену исторических периодов и стилей, но и произвести разведку тех различных путей и методов исследования, которые могут быть плодотворно использованы для дальнейшей работы в указанном направлении.

Редактору книги «Поэтический строй русской лирики», которому принадлежит и самая ее идея, не раз приходилось писать о тех возможностях, которые открывает жанр исследования отдельного литературного произведения, и о тех подводных камнях, которые могут угрожать в работе над ним.[1] Ни в обычном историко-литературном, ни в обобщающем теоретическом исследовании ученый не может уделить столь пристального внимания рассмотрению всего богатства внутренних (или, как часто теперь выражаются, «внутритекстовых») значений и связей произведения словесного искусства. Но концентрация внимания на художественном тексте и его внутренних связях может, как показали многочисленные примеры зарубежных исследований подобного

[1] См.: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 56—101; Исследования по поэтике и стилистике. Изд. «Наука», М.—Л., 1973, стр. 11—23.

типа, иметь и свою оборотную сторону. Она легко может вести к изоляции отдельного литературного произведения от более широкого историко-литературного и социально-исторического контекста, к противопоставлению внутренних связей и закономерностей произведения более универсальным, эстетическим, социальным и историко-культурным закономерностям, а порой и перерастать в прямое отрицание последних.

В работе над сборником «Поэтический строй русской лирики» редактор и авторский коллектив стремились опереться на положительный опыт, накопленный у нас и за рубежом в области разработки путей и методов целостного изучения художественного текста, и вместе с тем учесть те уроки, которые из него вытекают. Уделяя в каждой статье преимущественное внимание анализу текста поэтического произведения, участники сборника стремились в то же время ни на минуту не терять из виду его живую и органическую связь с породившей его эпохой, личностью творца, особенностями поэтического наследия последнего в целом, с общим направлением развития русской поэзии XVIII, XIX и XX веков и ее важнейшими историческими традициями. Углубленное рассмотрение в каждой статье отдельного поэтического текста и его слоев в определенной мере должно, по замыслу авторов, вести читателя к пониманию также и тех или иных сторон исторического движения русской поэзии, пониманию своеобразия ее различных периодов и направлений (в том числе классицизма, сентиментализма, романтизма), ее народности, гражданственности, исторической преемственности развития русской лирики от истоков до наших дней.

Одна из задач литературоведения — помочь современному читателю оценить идейное и эстетическое богатство нередко весьма различных, несходных по своим внутренним формообразующим принципам (и вместе с тем составляющих неотъемлемое достояние передовой человеческой культуры), многообразных, непохожих друг на друга художественных ценностей прошлого и настоящего. Обязанность науки — разрушить ту стену непонимания или художественных предубеждений, которая нередко отделяет современного читателя от произведения искусства прошлых, отдаленных эпох, мешает ему почувствовать своеобразную прелесть и очарование этих произведений. Сообщая читателю знания, необходимые для понимания таких литературных явлений, помогая ему ощутить значение различных смысловых и эстетических компонентов разбираемого памятника, их активную роль в формировании смысла и процессе художественного восприятия последнего, углубленный разбор произведения искусства слова учит читателя вникать в неповторимую прелесть классического художественного текста, способствует развитию вкуса, свойственной читателю эстетической культуры.

Ссылаясь на известную формулу одного из корифеев позитивистически ориентированного литературоведения XIX века в Гер-

мании — В. Шерера, по которой задача историко-литературной науки — выяснение того, что писателем пережито, получено в наследие в результате изучения или в порядке литературной преемственности («Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes»), современный весьма талантливый, но идеалистически настроенный швейцарский литературовед Э. Штайгер заявляет, что для литературоведения XX века эта формула устарела. «Нас не слишком заботит сегодня, известны ли нам наперечет все книги, которые прочтены писателем, заимствован ли тот или другой оборот в его прозе из какого-нибудь забытого сочинения, как не заботит и то, является ли интересующий нас стих реминисценцией из предшествующей лирики. Если слово живет поэтической жизнью, если оно говорит нам что-то, то оно раскрывает ту или иную потенцию человеческого бытия. Какое может иметь в таком случае значение, была ли эта возможность уже открыта и использована когда-нибудь раньше?» [2]

В приведенных словах Штайгера отражен закономерный протест против традиционного для многих позитивистски настроенных буржуазных ученых XIX века «узко филологического» подхода к художественному произведению, которое они стремились, игнорируя его внутреннюю жизнь, всецело свести к простой сумме воздействующих на его творца внешних факторов — биографических, психологических или историко-литературных, механически разлагая произведение искусства на ряд биографических, историко-культурных и литературных «влияний». Но закон развития буржуазной науки в том, что из-за отсутствия у ученых верного философского, общенаучного мировоззрения одна односторонность здесь зачастую неизбежно сменяется другой, и притом нередко худшей, чем прежняя. Именно так обстоит дело в данном случае. Верно чувствуя несостоятельность историко-литературной методологии школы Шерера и других ученых-позитивистов, Штайгер готов противопоставить ей отказ от всякого изучения связей произведения художественного слова с литературной традицией. Только имманентное «вчувствование» во внутреннюю структуру литературного произведения, рассматриваемого обособленно, вне связей с окружающей художника действительностью (и даже — с предшествующим развитием самой литературы), может, по Штайгеру, помочь истолкователю проникнуть во внутреннюю жизнь произведения, постичь тайну его художественного очарования, которую неизбежно «убивает» историко-литературный анализ.

Так современная буржуазная филологическая наука в лице многих своих видных и одаренных представителей вплотную подходит к ликвидации самых основ научного исследования литературы. Начав с требования любой ценой сохранить для чита-

---

[2] E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. 3-te Auflage. Atlantis Verlag. Zürich, 1963, S. 9, 10.

теля внутреннюю жизнь произведения и предложив пожертвовать для этого изучением вызвавших его к жизни влияний и традиций, Штайгер и его единомышленники кончают отказом от постижения какого бы то ни было его реального, жизненного смысла, превращением его в стилистический иероглиф, доступный лишь наполовину мистическому, «экзистенциальному», наполовину — формалистическому, «структурному» истолкованию.

Пример Штайгера неоспоримо свидетельствует о том, что триада «Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes» и в наши дни не может безнаказанно игнорироваться литературоведом. Литературное произведение — продукт творческой деятельности художника. В этом смысле его содержание нельзя всецело свести к сумме внешних влияний. Но вместе с тем оно возникает в определенной национальной, социально-исторической, историко-литературной среде. Последняя не только окружает художника и питает его впечатления, но и определяет самые характер и направление его творческой деятельности, которая вся — от начала до конца — вплетена в сеть реальных общественно-исторических отношений. Вот почему — вопреки утверждению швейцарского ученого — изучение как того, что было лично пережито художником слова, так и того, что было им усвоено и переработано из опыта предшествующей литературы, остается и в наши дни важной составной частью всякого серьезного и глубокого историко-литературного исследования. Но, подобно другим его аспектам, изучение биографии художника и отразившихся в его творчестве историко-литературных традиций нуждается в наше время в новой методологической основе, принципиально отличной от методологии как предшественников Штайгера, так и его самого. Эту необходимую научно-методологическую основу современной историко-литературной науке дает и может дать только марксизм, позволяющий превратить исследования вопроса о литературных традициях в одну из сторон целостного, широкого и многостороннего изучения литературного процесса, рассматриваемого в единстве с историей человеческого общества, с развитием его духовной культуры, его движением от прошлого и настоящего к будущему.

Противопоставляя интерпретацию литературно-художественного текста теории и истории литературы, зарубежные идеалистически настроенные литературоведы типа Штайгера исходят из модного в настоящее время на Западе разграничения двух типов научного исследования — одного, цель которого — установление причинно-следственных законов и связей между явлениями, и другого, задача которого состоит в описании внутренней структуры самих явлений. Этому, второму, типу научного исследования и соответствует с точки зрения литературоведов указанного направления интерпретация (в противоположность биографическому и другим видам историко-литературного изучения, цель которых — изучение причинно-следственных отношений,

вызвавших произведение к жизни, и вообще системы связей его с внешним миром).

Однако, как заметил, хотя и по другому поводу, Ф. Энгельс, всякое «изображение» есть по необходимости вместе с тем и «объяснение».[3] Так же, как невозможно глубоко объяснить процесс появления художественного произведения, не анализируя при этом его внутренней структуры, нельзя понять реальную внутреннюю структуру художественного произведения, не исследуя объективно существующей связи между ним и внешним миром. Другими словами, историко-литературное объяснение произведения и его интерпретация представляют в действительности два взаимно связанных аспекта исследования, которые *неотделимы* друг от друга. Разделить их можно лишь условно, на определенном уровне исследования, в целях наиболее всестороннего и полного осуществления его общих, комплексных задач.

По самому существу своему научная интерпретация художественного текста невозможна без пользования всей доступной исследователю суммой теоретических и историко-литературных знаний. Лишь опираясь на каждом шагу исследования на выводы других разделов литературной науки — биографии писателя, текстологии, истории стиля, поэтики, стихосложения, интерпретатор может понять и описать конкретно внутреннюю структуру изучаемого им текста, которая не «автономна», а обусловлена всей совокупностью реальных фактов. И лишь исходя из анализа реальных компонентов произведения, их взаимодействия и системы его связей с социально-исторической жизнью, научное исследование может противостоять всем и всяческим произвольным, субъективным истолкованиям явления искусства, в том числе различного рода модернизации, столь частой в современной буржуазной науке.

Субъективное истолкование классики, как и ее модернизация, исходит из открыто прокламированного или скрытого, неосознанного представления о том, что в ходе исторического развития общества классика утратила для современного человека непосредственное, живое идейно-эстетическое содержание, превратилась в чисто музейную ценность. Из ощущения этого «отчуждения» между классикой и современным человеком рождается свойственное в наши дни многим истолкователям стремление «переосмыслить» классику, вложить в нее иное, как им представляется, более близкое современности содержание с целью приблизить ее таким путем к эстетическому и культурному опыту нашей эпохи.

В противоположность этому цель научного анализа и интерпретации классики не модернизировать и перетолковать ее путем произвольных операций, но в свете «большой», широко понимаемой современности раскрыть подлинное, внутреннее, не-

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 18, стр. 269.

умирающее содержание классического наследия. Этим и руководствовался авторский коллектив настоящей книги.

В нее вошло 24 статьи о стихотворениях русских поэтов XVIII—XX веков, от Ломоносова до наших дней, расположенные, как правило, в хронологическом порядке авторов и произведений, — с таким расчетом, чтобы книга могла служить для читателя, при желании, также своего рода введением в историческое изучение русской поэзии. Однако редакция и авторский коллектив не преследовали цели равномерно представить все основные периоды и течения истории поэзии — классической и советской (вряд ли это возможно в сравнительно небольшом сборнике данного объема и типа), предполагая, что вслед за предпринятым опытом последуют другие, где найдут место статьи о лучших стихотворениях также и тех русских и классических и советских поэтов, творчеству которых не удалось уделить внимания в данной книге.

Ввиду экспериментального характера книги редактор стремился предоставить отдельным ее участникам максимальную свободу в смысле выбора методики и принципов индивидуального построения статей. Авторам статей предъявлялось лишь одно условие — чтобы их интерпретация не имела произвольного, «вкусового» характера, но исходила из объективного научного анализа текста и ставила своей задачей через углубленное проникновение в него раскрыть перед читателем черты художественной индивидуальности автора, определенные существенные стороны поэзии его эпохи, движения поэтического жанра, направления и стиля. Насколько удалось отдельным участникам книги и всему ее авторскому коллективу решить эту задачу — пусть судит читатель.

Редактор благодарен за помощь в подготовке рукописи настоящего сборника к печати А. В. Архиповой, Г. В. Степановой и ныне покойному Н. Н. Монахову.

Ю. В. Стенник

*

М. ЛОМОНОСОВ
«ВЕЧЕРНЕЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ О БОЖИЕМ ВЕЛИЧЕСТВЕ ПРИ СЛУЧАЕ ВЕЛИКОГО СЕВЕРНОГО СИЯНИЯ»

Поэзию Ломоносова невозможно рассматривать в отрыве от его многообразной научной деятельности в самых разных областях науки и просвещения. На эту особенность указывали все, кто пытался оценить и понять место Ломоносова в развитии национальной литературы. «Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенною силою понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения. Жажда науки была сильнейшей страстью сей души, исполненной страстей. Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник. . .», — так писал о Ломоносове Пушкин.[1] Еще более определенно высказался Белинский: «В Ломоносове боролись два призвания — поэта и ученого, и последнее было сильнее первого».[2]

И тем не менее, обращаясь сейчас к поэтическому наследию Ломоносова, учитывая всю специфику эстетического сознания той эпохи, когда он жил и творил, нельзя не ощутить силы его огромного таланта лирика, нельзя не поражаться глубине художественного чутья Ломоносова, смелости и широте его поэтического мышления. О лиризме од и других стихов Ломоносова можно говорить в той мере, в какой находило свое отражение в его созданиях богатство пылкой и неуемной натуры поэта, независимо от конкретного повода, которым появление того или иного произведения могло быть вызвано, или от предмета, которому внешне оно было посвящено.

Перед нами стихотворение Ломоносова «Вечернее размышление о Божием Величестве при случае Великого северного сияния» (1743). Образец натурфилософской лирики XVIII века, в которой система эстетических представлений органично включала в себя сферу научного познания и отстаивание различных идеологических доктрин, — это произведение типично для Ломоносова. Вот его полный текст:

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 32.
[2] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 117.

1

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

2

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкой прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен!

3

Уста премудрых нам гласят:
«Там разных множество светов,
Несчетны солнца там горят,
Народы там и круг веков;
Для общей славы божества
Там равна сила естества».

4

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огнь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!

5

О вы, которых быстрый зрак
Пронзает книгу вечных прав,
Которым малый вещи знак
Являет естества устав,
Вам путь известен всех планет;
Скажите, что нас так мятет?

6

Что зыблет ясный ночью луч?
Что тонкий пламень в твердь разит?
Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?
Как может быть, чтоб мерзлый пар
Среди зимы рождал пожар?

7

Там спорит жирна мгла с водой;
Иль солнечны лучи блестят,
Склонясь сквозь воздух к нам густой;
Иль тучных гор верьхи горят;
Иль в море дуть престал зефир,
И гладки волны бьют в ефир.

8

Сомнений полон ваш ответ
О том, что окрест ближних мест.
Скажите ж, коль пространен свет?
И что малейших дале звезд?
Несведом тварей вам конец?
Скажите ж, коль велик Творец? [3]

Впервые стихотворение было напечатано в 1748 году в составе ломоносовской «Риторики», в первой книге его «Краткого руководства к красноречию». Там оно приводилось в качестве примера возможного распространения идеи, составляющей посылку к одной из разновидностей неполного силлогизма — энтимеме: «Тварей исследовать не можем, следовательно, и творец есть непостижим. Распространить, — замечает Ломоносов, — можно идеи о ночи, о мире и о северном сиянии, что учинено в следующей оде» (VII, 413). И далее целиком приводился текст «Размышления».

Время создания стихотворения не совпадает с моментом его появления в печати. В 1753 году, отстаивая приоритет собственной гипотезы об электрической природе северного сияния и независимость возникновения этой гипотезы от трудов американского ученого В. Франклина (книга Франклина «Опыты и наблю-

[3] М. В. Ломоносов, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 120—123. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (в скобках указываются том и страница).

дения над электричеством, произведенные в Филадельфии в Америке г-ном Вениамином Франклином и сообщенные в ряде писем к г-ну П. Коллинсону» вышла в Лондоне в 1751 году. Во французском переводе она появляется в Париже только в 1752 году), Ломоносов в «Изъяснениях, надлежащих к слову о электрических воздушных явлениях» прямо заявлял: «... ода моя о северном сиянии, которая сочинена 1743 года, а в 1747 году в Риторике напечатана, содержит мое давнейшее мнение, что северное сияние движением эфира произведено быть может» (III, 123).

Таким образом, создание стихотворения и обстоятельства первого появления его в печати говорят, что сам автор как при написании, так и при напечатании его осмыслял свое творение не столько в поэтическом аспекте, сколько в научно-практическом, в известной мере — прикладном. И в этом не было для XVIII века ничего удивительного. Уже из этого можно судить, что сам Ломоносов не отделял поэзии от науки непроходимой стеной.

Не наша цель анализировать «Размышление» с точки зрения его соответствия логической фигуре энтимемы. Оставляем в стороне и вопрос о научной достоверности высказанных здесь гипотез (уровень современной науки таков, что многие из них бесконечно устарели). Нас интересует поэтическая природа произведения, та сторона его содержания, которая не может быть отменена, пока существует поэзия.

Обратимся к тексту стихотворения:

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.
(VIII, 120)

Перед нами картина наступления ночи. Масштабы воспринимаемого пространства незаметно расширяются, и по мере чтения сознание читателя как бы постепенно привыкает к темноте. Одновременно мысленный взор читателя совершает движение от явлений, непосредственно предстоящих ему, соразмерных возможностям его повседневного практического опыта (поля — горы), до явлений, границы и сущность которых остаются человеку неведомыми («бездна звезд полна»). «Лице свое скрывает день» — это метафора, причем метафора многозначная. Первый план содержания метафорического уподобления («день», скрывающий свое «лице», как иносказательная формула изображения наступающей темноты) проясняется в последующих стихах. Отвлеченность поэтической фигуры уступает место конкретности динамического описания:

Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас склонились прочь.

В самом характере передачи наступления темноты сказывается своеобразие поэтического мышления Ломоносова. Стремление к максимальной точности, своего рода научности в описании наблюдаемых явлений природы сочетается у него с широтой в выборе объектов поэтических уподоблений. Граничащему с аллегорией метафоризму первого стиха противостоит скрупулезная последовательность фиксации признаков уходящего дня. И в этой точности, отражающей стройность логики научной мысли Ломоносова-натуралиста, просвечивает одновременно логика развития поэтической идеи стихотворения, через которую выявляется облик Ломоносова-поэта. Конкретизируя метафорическую фигуру наступления ночи, Ломоносов находит возможным заключить картину штрихом, с которого естественнее было бы начинать описание. Ведь с точки зрения зрительного эффекта при наблюдении уходящего дня «склонение» солнечных лучей «прочь», за горизонт, должно предшествовать всем остальным признакам постепенного наступления темноты. И если бы Ломоносов выступал просто фиксирующим стихийные процессы наблюдателем, если бы он просто описывал наступление ночи, временная последовательность в перечислении признаков уходящего дня могла бы иметь и такой порядок: солнце зашло, почернели поля, горы окутались тьмою, наступила ночь. Обобщающая формула метафоры первого стиха могла бы заключать всю картину. Первый стих становился бы в таком случае последним, а последний — первым.

Глубина содержания поэтического произведения измеряется не скрупулезным соответствием описаний изображаемому объекту. В конечном счете критерием художественности остается мера раскрытия поэтической мысли произведения. В пределах данной строфы своеобразие подхода Ломоносова к изображению стихийных процессов раскрывается, если обратиться к заключительным ее двум стихам:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Открывающаяся взору поэта картина ночного неба словно вырастает из всей предшествующей описательной тирады. Поэт заставляет читательское воображение совершить мысленное движение снизу вверх, от себя в бесконечность: от полей, покрытых тьмою, на горы, с взошедшей на них «тенью»; наконец, «склонившиеся прочь лучи» напоминают читателю о солнце, уступившем свое место темноте ночного неба. И предельным выражением этого движения вверх оказывается предстающая взору «бездна». При этом в сознании читателя элементарные представления о пространстве оказываются словно бы смещенными. «Бездна» — понятие, с которым связано представление глубины (о чем говорит сама этимология данного слова — «без дна»), становится для поэта выражением устремленности ввысь, поэтическим синонимом безграничности вселенной. «Бездна» служит

метафорой для обозначения неба — понятия, диаметрально противоположного ей с точки зрения обыденных представлений о пространстве. Такое уподобление возможно лишь в воображении. Но впечатляющая сила воздействия в передаче самой идеи безграничности вселенной не только от этого уподобления не уменьшается, но, наоборот, неизмеримо возрастает.

Показательно, как в первой фразе заключительного двустишия динамически обогащается само значение слова «бездна», обрастая дополнительными оттенками смысла в зависимости от места в системе возможных синтаксических связей. В последовательном движении восприятия фразы образуется условно как бы несколько ступеней. Взору поэта первоначально «открывается» «бездна звезд». В данном отрезке фразы основным синтаксическим звеном служит слово «звезды» и понятие «бездна» как бы передает необозримость числа звезд. Но это выражение количественных отношений мгновенно сменяется новым значением, как только читательское сознание получает возможность воспринять фразу в ее полном составе с завершающим отглагольным прилагательным «полна». Первоначально возникающий количественный оттенок значения слова («бездна звезд» как неизмеримость их числа) способствует обогащению основного значения данного слова («бездна» как выражение определенного понимания пространства). И это перерастание одного из значений (количественного) в другое (пространственное), заключенное в движении контекста обрамляющего слова «бездна», как бы закрепляется последующей стиховой фразой, завершающей всю строфу:

Звездам числа нет, бездне дна.

Для воплощения поэтической мысли первой строфы существенна найденная Ломоносовым контрастность звукового оформления. Описание момента наступления ночи и картина звездного неба строятся на противостоящих в аллитерационном отношении доминантах. Звуковой фон первого четверостишия (особенно самого описания — 2—4-й стихи) характеризуется преобладанием шипящего *ч* в сочетании с сонорным *р*.

Поля пок*р*ыла м*р*а*ч*на но*ч*ь,
Взошла на го*р*ы *ч*о*р*на тень,
Лу*ч*и от нас склонились п*р*о*ч*ь.

Аллитерация призвана передать основную мысль четверостишия: «ночь» пришла, «лучи» солнца сокрылись. Основную нагрузку в эмоциональном воздействии этих стихов несет звук *ч*, который ассоциативно сопрягается с восприятием понятий «ночь», «чорна», «мрачна».

И этому их звуковому строю, призванному передать ощущение наступающей тьмы, движение «чорной тени», противостоят строй заключительных стихов, выдержанных в ином ключе. Ощущение своего рода праздничности, трепетной радости от самого

созерцания величия мироздания при виде звездного неба находят адекватное воплощение в насыщении заключительного восклицания поэта звонкими *з—в—д*.

Открылась бе*зд*на *звезд* полна,
*Звезд*ам числа нет, бе*зд*не дна.

«Бездна», «звезды» — два опорных пункта смысловой доминанты данного двустишия. На них же по существу строится и звуковая организация финальных стихов. Речь здесь идет не о нарочитом звукоподражании, а о подспудно возникающем через богатство ассоциативных связей соответствии звучания слов их смысловой нагрузке. В подобном стихийном уловлении возможностей передачи поэтической идеи в самом звучании слов, как и в раскрытии богатства смысловых оттенков их значений через синтаксические связи, — секрет поэзии.

Уже по первой строфе можно судить, что перед нами образец самой высокой поэзии, в котором поэтическое откровение граничит с философским прозрением, а сила таланта поэта соразмерна пытливости и глубине интеллекта ученого.

Метафоризм первого стиха в соотнесении с двумя заключительными, акцентными в смысловом и интонационном отношении стихами раскрывается еще глубже. «День», скрывающий свое «лице», за которым «бездна», — это одновременно поэтическое осмысление той доступной человеку «видимости», за которой простирается мир, полный тайн. Безграничность непознанной вселенной, тьма, «бездна звезд полна» — такова картина, предстающая из первой строфы, служащей экспозицией.

И этой полной величия картине противостоит содержание следующей строфы, резко контрастирующей с первой.

Перед нами комплекс сменяющих друг друга образов — поэтических сравнений, долженствующих выразить иной субстанциональный мир, мир человека. С этим миром автор стихотворения сливает осознание своей личности, своего места в окружающем. Грандиозному величию мироздания противопоставлена хрупкая, переменчивая природа человеческого Я. Помимо общего контраста с предшествующей картиной, это противопоставление пронизывает каждый стих, каждое сравнение. Могучие стихии природы фигурируют в качестве объектов сравнений, соотносясь с мимолетными, мизерными масштабами человеческих сил и возможностей. Океан «морских волн», «вечный лед», «вихрь», «свирепый огонь». И этим стихиям противостоят уподобления: «песчинка», «мала искра», «тонкой прах». наконец, «перо». Человеческое Я теряется в «бездне» окружающего его безграничного пространства.

Человек перед лицом тайн вселенной — этот тезис вырастает из двух первых строф. На противопоставлении двух отграниченных внешне, но тесно связанных внутренне идей (непознанности вселенной и стремящегося раскрыть тайны этой вселенной

мятущегося человеческого сознания) и раскрывается мысль, составляющая основу поэтического содержания «Размышления».

Показательно, как в найденной Ломоносовым структуре стиха, лапидарной и выразительной, с жестким интонационно-ритмическим рисунком четырехстопного мужского ямба, достигается воплощение антитезы. Бросается в глаза синтаксическая стройность первой строфы. Каждому стиху в ней соответствует одно простое предложение. Мысль его выражена предельно четко и кратко, словно перед нами ритмизованная проза. И помимо рифм, лишь одна, едва уловимая особенность мешает воспринимать эти ритмически единообразные предложения как прозу. Подлежащее в каждом из первых трех стихов последовательно перенесено на самый конец предложений. Односложность подлежащих и повышенная в силу осуществления через них рифмовых связей акцентность делают подобную инверсию важным выразительным средством донесения до читателя основного пафоса зачина: — день, / — ночь, / — тень, / — прочь. Завершающая строфу картина «бездны» логически подготовлена и отмечена не меньшей лапидарностью выражений. Величие вселенной, разумная последовательность и взаимосоотносимость протекающих в природе процессов, наконец, глубина хранимых природой тайн — этот комплекс идей находит адекватное себе воплощение в самой стиховой структуре начала «Размышления».

И подобной четкой упорядоченности системы синтаксического строения с ее единообразием и простотой противостоит явная усложненность синтаксиса второй строфы. Целая цепь развернутых, нанизываемых одно на другое сравнений предваряет обозначение субъекта лирического повествования, отнесенное на самый конец строфы. Внутри сравнений наблюдается двойная инверсия, усиленно варьируемая. Инверсируются главный член каждого сравнительного оборота — объект уподобления и сравнительное местоимение «как», что подчеркивает контрастность сопоставляемых величин и взаимно усложняет восприятие поэтической мысли:

> *Песчинка как* в морских волнах,
> *Как* мала *искра* в вечном льде,
> *Как* в сильном вихре тонкой *прах*,
> В свирепом *как перо* огне...[4]

Достигаемая этой инверсией усложненность синтаксиса повышает эмоциональность общего строя стихов, что полностью согласуется с заключенной в строфе поэтической мыслью. В самой системе стиховой организации отражается суть природы человека, ее конечность, переменчивость, непостоянство.

Найденный Ломоносовым как основной его прием принцип антитетического построения сближает поэтическую структуру «Размышления» с одическим жанром. Показательно, что сам Ло-

---

[4] Курсив мой, — *Ю. С.*

моносов дважды называл стихотворение одой. Жанровая природа «Размышления» мыслилась им, по-видимому, родственной той разновидности оды, которую в XVIII веке было принято определять как «ода духовная». Не случайно во всех прижизненных изданиях сочинений Ломоносова (и позднее, вплоть до середины XIX века) «Вечернее размышление о Божием Величестве...» (как и близкое ему «Утреннее размышление...») помещалось в одном разделе с переложениями псалмов. Сближает с духовными одами стихотворение характер осмысления человеческой природы, оценка места человека в системе мироздания. Но в целом ряде признаков художественная структура «Размышлений» непохожа на структуру духовных од.

Свободной стансовой строфе переложений псалмов — излюбленной Ломоносовым форме версификации в жанре духовных стихов — в «Размышлении» противостоит укороченная одическая строфа из шести стихов. Строгая, без малейших отклонений, выдержанность избранной системы рифмовой организации внутри строф (перекрестная рифма четверостишия, замыкаемая парной рифмой финальных стихов) еще более усиливается тем обстоятельством, что каждый стих имеет конечным слогом ударный. Тем самым вся ода строится на одном принципе рифмовой связи, т. е. имеет мужскую рифму. Подобная система рифмовой организации создавала предпосылки предельной сосредоточенности в восприятии заключенной в стихах идеи.

Собственно «размышления» появляются с третьей строфы. Начиная с нее все последующие — внутренний монолог автора, в котором вопросы чередуются с ответами, доводы уступают место сомнениям, а ответы сменяются новыми вопросами.

Кратко и поэтично Ломоносов излагает принятые в науке XVIII века представления о том, что рассеянные во вселенной созвездия содержат иные миры, что звезды есть подобия солнц, имеющих свои планеты, населенные живыми существами, подобными людям. Такая гипотеза, в частности, пропагандировалась в книге Б. де Фонтенелля «Разговоры о множестве миров», переведенной на русский язык А. Д. Кантемиром еще в 1730 году и изданной в 1740 году. Книга эта пользовалась большим успехом в силу доступности формы изложения научных вопросов. Близких взглядов о заселенности иных миров в пространстве вселенной придерживался и сам Ломоносов.[5]

«Уста премудрых», гласящие, что «бездна» не лишена жизни, на первый взгляд снимают ощущение мучительной неизвестности и бессилия перед тайнами вселенной. На стороне поэта авторитет науки. Наконец, заслуживают внимания два стиха, которыми Ломоносов заключает изложение гипотезы о заселенности далеких миров;

Для общей славы божества
Там равна сила вещества.

[5] См. «Прибавления» к статье Ломоносова «Явление Венеры на Солнце» (IV, 370—376).

От уяснения этих стихов зависит понимание дальнейшего развития мысли автора.

В XVIII веке вопрос о боге не был праздным вопросом, данью традиции. Ссылка на бога как на источник всеобщей гармонии тем более не могла быть простой отпиской для цензуры. Обычная трактовка двустишия сводится к защите Ломоносовым гелиоцентрического учения от церковников, видевших в идее «множества миров» умаление «славы божества».[6] Внимательное прочтение показывает, однако, что дело обстоит сложнее. Поэт не случайно завершает подобным образом изложение современных ему научных представлений о разумной устроенности вселенной. Уже в следующей, четвертой, строфе Ломоносов ставит вопрос, после которого для оптимизма остается слишком мало места.

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огнь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь на землю день вступил!
(VIII, 122)

Поэт обращается к северному сиянию, феномену, не находившему в его время удовлетворительного объяснения. Ощущение противоестественности явления, его несоответствия обыденным человеческим представлениям о закономерности стихийных процессов разрушало, казалось бы, обретенное спокойствие и ясность. Человек оказывался перед новой загадкой, поставленной ему природой.

И вновь в пределах двух строф — третьей и четвертой — мы наблюдаем контрастность интонационного строя. Утвердительность тезисов, составляющих мнения «премудрых», ясность и четкость синтаксиса третьей строфы уступают место резко контрастирующей с ними отрывочности попеременно сменяющихся вопросительных и восклицательных форм четвертой строфы. Ощущению смятения в описании северного сияния соответствуют и те поэтические средства, которыми поэт передает картину его. Столкновение взаимоисключающих понятий в описании северного сияния, введение оксюморонов преследуют цель передать все ту же идею безграничной необозримости природы во всех проявлениях ее могущества и разнообразия. Диалектика в характере образного восприятия пространства, которая уже отмечалась выше, имеет место и здесь. Но теперь внимание поэта сосредоточивается на конкретном явлении. Соответственно масштабы мировосприятия сужаются, цель предстает близкой, но раскрытие тайны от этого не делается легче. «Заря», встающая с «полночных стран», — вот загадка. Что это? Уже в вопросах, которые ставит поэт, содержатся зародыши возможных гипотез:

---

[6] См. комментарии к данному стихотворению (VIII, 913).

Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огнь моря?

Не будем забывать, что вопросы, поставленные Ломоносовым, — вопросы, находящиеся в компетенции науки. Но ученый в Ломоносове, как говорилось выше, неотделим от поэта. Об этом свидетельствуют сама форма воплощения научной догадки, метафорическое уподобление солнца царю природы (традиционный образ — солнце имеет «трон»), наконец, почти зримо воспринимаемая картина ледяного покрова северных морей, отражающего солнечные лучи («Не льдисты ль мещут огнь моря?»). Так говорить о научных вопросах мог только поэт. Возникающее предположение-вопрос тут же отбрасывается: «Се хладный пламень нас покрыл» — здесь оксюморон; «Се в ночь на землю день вступил» — вновь столкновение взаимоисключающих понятий.

В свете вопросов, поставленных Ломоносовым в четвертой строфе, после оптимистических заявлений «премудрых уст», новым смыслом наполняется и ссылка на «божество» в предшествующей строфе, ссылка, на значение которой в общей концепции стихотворения уже было обращено внимание. Если признать, что Ломоносов, отстаивая гелиоцентризм, этой ссылкой на бога как на источник гармонии мироздания («Для общей славы божества / Там равна сила вещества») спорит с церковниками, то вопросы, которые ставит поэт, указывая на необъяснимость феномена северного сияния в четвертой строфе, противоречат подобным утверждениям. Церковники в данном случае тут на втором плане, Ломоносов ведет спор прежде всего с учеными. И на всем протяжении спора с воображаемыми оппонентами выяснение истины, вопросы науки остаются главным предметом внимания автора:

О вы, которых быстрый зрак
Пронзает книгу вечных прав,
Которым малый вещи знак
Являет естества устав,
Вам путь известен всех планет;
Скажите, что нас так мятет?

(VIII, 121—122)

Сомнения, желание истины не исчезают. Теперь вопросы Ломоносова обращены к крупнейшим авторитетам европейской науки — современникам Ломоносова и их предшественникам. По-видимому, поэт имел в виду Кеплера и Ньютона с их фундаментальными открытиями в области астрономии и механики, а также современных ему ученых, среди них, очевидно, в первую очередь своего учителя X. Вольфа, отстаивавшего идеи конечной целесообразности устройства вселенной и детерминированности природных явлений.

Привлечение авторитетов европейской науки подготавливает новые вопросы Ломоносова, содержащие различные точки зрения

на природу северных сияний. Перед мысленным взором читателя развертываются картины, оценить которые в полной мере может лишь наблюдавший это удивительное явление. В самих описаниях, поэтических сравнениях, вопросах уже заключены отдельные догадки и гипотезы. Поэтическая форма их изложения отнюдь не преуменьшает в глазах Ломоносова научной важности отстаиваемых им положений или опровергаемых доводов.

Ученый остается поэтом. Ощущение необычности явления суровых полярных ночей Ломоносов передает с помощью поэтического сравнения, где конкретность наблюдений ученого сочетается с живостью воображения художника, остротой найденных им соответствий. Об этом говорят поразительные по силе стихи:

Как молния без грозных туч
Стремится от земли в зенит?

Или метафора:

Там спорит жирна мгла с водой.

Вопросительная форма в описании северного сияния усиливает впечатление изумления наблюдателя, непередаваемости всех особенностей этого необычного явления. Как может молния «стремиться от земли в зенит»? Как может океан порождать пожар «среди зимы»? Мы уже заметили, что в вопросах Ломоносова, и частично в объяснениях, содержащихся в седьмой строфе, заключены имевшие место в науке различные гипотезы о природе северных сияний.[7] Среди других гипотез Ломоносов выдвигает и свою собственную, по которой «северное сияние движением эфира произведено быть может. Впрочем, пары, к электрическому трению довольные, открытое море произвести может, которых обилие морская вода сама в себе кажет, оставляя за собою светящий путь ночью. Ибо оные искры, которые за кормою выскакивают, по-видимому, то же происхождение имеют с северным сиянием». Этой мысли, которую Ломоносов высказал в 1753 году в «Изъяснениях, надлежащих к слову о электрических воздушных явлениях», соответствуют стихи:

Иль в море дуть престал зефир,
И гладки волны бьют в ефир.

Наиболее распространенное толкование стихотворения сводится к тому, что в нем Ломоносов ставил своей целью высказать собственную гипотезу о природе северного сияния. Утверждая это, ссылались на название стихотворения, на самого Ломоносова, который замечанием в указанных выше «Изъяснениях» дал повод к такому толкованию. Подобное положение кажется бесспорным потому, что в стихотворении действительно содержится высказанная ранее, чем у Франклина, догадка Ломоносова

---

[7] Указания на некоторые из этих гипотез даны в комментариях А. А. Морозова к данному стихотворению. См.: М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 529.

об электрической природе северного сияния, которой он как ученый, понятно, дорожил. Но свести все содержание стихотворения к простому изложению научной гипотезы — значит снять главный вопрос — о том, что перед нами художественное произведение.

Содержание «Размышления» шире и глубже. В нем поэтически воплощены идея вечного стремления человека к познанию и одновременно признание могущества окружающей человека природы. И поскольку мысль эта предстает воплощаемой в размышлениях конкретного человека, то идея произведения усложняется целым рядом дополнительных ассоциаций и идей: здесь и мысль о месте человека во вселенной, и стремление осознать границы человеческого познания, относительность его возможностей перед безграничностью вселенной, и, наконец, вопрос, от которого не могла уйти наука времен Ломоносова, — вопрос о боге как источнике гармонии мироздания. Тот факт, что структура стихотворения как бы воспроизводит атмосферу научного спора, составляет источник своеобразия его поэтического содержания. Само движение научной мысли, устремленность человеческого сознания к истине находят свое воплощение в монологе автора.

В свете всех этих соображений наполняется глубоким смыслом заключительная, итоговая, строфа стихотворения. Поэт обращается к ученым, «премудрым», берущимся объяснять явления, находящиеся вне пределов Земли, вне пределов досягаемости людей (идея заселенности иных миров). Но вот перед людьми явление, происходящее здесь, на Земле, и удовлетворительного ответа о его природе нет, мнения разноречивы и сбивчивы. По-видимому, Ломоносов не делает для себя исключения, когда восклицает:

> Сомнений полон ваш ответ
> О том, что окрест ближних мест.
> Скажите ж, коль пространен свет?
> И что малейших дале звезд?
> Несведом тварей вам конец?
> Скажите ж, коль велик Творец?

Ход мысли возвращается к своим истокам. Спор окончен, но сомнения не преодолены, вопросы остаются без ответов. И хотя Ломоносов ссылается на бога («Скажите ж, коль велик Творец?»), хотя весь разговор о северном сиянии выглядит лишь доводом в доказательство непознаваемости дел всевышнего, но объективно ссылка на творца служит формой воплощения центральной идеи стихотворения, — свободной от теологического подтекста, — идеи утверждения могущества сил природы, скрывающей свои тайны и законы, познания которых человек еще не достиг, но рано или поздно достигнет. Тем самым по существу утверждается мысль о безграничных возможностях, которые открывает перед человеком наука, мысль, с которой Ломоносов связывал всю свою многообразную деятельность и которую он утверждал всеми средствами, в том числе и поэтическими.

Н. Д. Кочеткова

*

А. РАДИЩЕВ. «ОСМНАДЦАТОЕ СТОЛЕТИЕ»

Стихотворение Радищева «Осмнадцатое столетие» написано незадолго до гибели писателя. Это своеобразный жизненный итог века: его событий, философско-научного и литературно-художественного опыта. Столетие характеризует человек, глубоко выстрадавший идеалы и разочарования целого поколения, человек, испытавший ожидание смертной казни и ссылку, автор «Путешествия из Петербурга в Москву»:

> Урна времян часы изливает каплям подобно:
>   Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли,
> И на дальнейшем брегу изливают пенистые волны
>   Вечности в море; а там нет ни предел, ни брегов;
> Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
>   Веки в него протекли, в нем исчезает их след.
> Но знаменито во веки своею кровавой струею
>   С звуками грома течет наше столетье туда;
> И сокрушил наконец корабль, надежды несущей,
>   Пристани близок уже, в водоворот поглощен,
> Счастие и добродетель и вольность пожрал омут ярой,
>   Зри, восплывают еще страшны обломки в струе.
> Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,
>   Будешь проклято во век, в век удивлением всех.[1]

Впервые стихотворение было напечатано в 1807 г., через несколько лет после смерти Радищева.[2] Рукопись, к сожалению, не сохранилась. При перепечатке «Осмнадцатого столетия» в «Полном собрании сочинений» Радищева в текст были внесены конъектуры, которые устранили отдельные ошибки, допущенные в первом издании. В тексте, однако, остались некоторые смысловые неточности и нарушения ритма (о них будет говориться далее), и это позволяет предположить, что Радищев не завершил окончательно работы над стихотворением. Но и в том виде, в котором оно дошло до нас, «Осмнадцатое столетие» представляет собой целостное произведение, замечательное во многих отношениях.

---

[1] А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 127. В дальнейшем стихотворение цитируется по этому изданию.

[2] Собрание оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева, ч. I. М., 1807, стр. 179—184.

Радищев не был крупным поэтом, но «достоинство» его стихотворений отмечал уже Пушкин,[3] особо выделивший «Осьмнадцатый век» как его «лучшее произведение».[4] Следуя поэтическим традициям XVIII в., Радищев сумел проявить оригинальность не только в осмыслении общих для того времени тем, но и в их поэтическом воплощении. Внутренней основой для этого была новизна самих идей, новое мировосприятие. Ю. М. Лотман точно разъяснил эту особенность творчества Радищева: «Новый век пришел в таком сложном переплетении общественных вопросов, что многие чаяния и верования предшествующего показались наивными. Пожалуй, самым основным среди вновь раскрывшихся перед современниками, прежде неизвестных им качеств жизни была сложность. Сознание XVIII в. воспринимало жизнь как соединение многих простых задач, каждая из которых может быть выделена и разрешена в отдельности. ... Потребовался глубокий переворот в сознании, чтобы материалист и единомышленник Гельвеция Радищев подвел итог прошедшему столетию в следующих стихах:

Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,
Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех...
...Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль:
Царства ты зиждешь; они расцветут и низринутся паки...».[5]

Это новое отношение к миру определяет всю структуру стихотворения.

Обращает на себя внимание звуковая сторона «Осмнадцатого столетия»: оно написано элегическим дистихом, представляющим чередование гекзаметра и пентаметра. История этого стихотворного размера восходит к античности: аналогичное построение было свойственно старинной малоазиатской заплачке, исполнявшейся в сопровождении фригийской флейты. Этот звуковой строй был усвоен древнегреческой литературной элегией, отчасти сохранявшей траурный характер заплачки, отчасти приблизившейся по тематике к эпосу. Мелодический рисунок элегического дистиха, как и всех других античных стихотворных размеров, создавался на основе различия слогов по их долготе и краткости.

При воспроизведении античных размеров в силлабо-тонической системе стихосложения, как известно, долгие слоги последовательно заменялись ударяемыми, а краткие — безударными. Соответственно был найден эквивалент античному элегическому дистиху в европейской поэзии; в частности, разработкой этого размера в немецкой поэзии занимался Ф. Шиллер. Первый опыт

---

[3] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 262—263.

[4] Там же, т. XII, стр. 35.

[5] Ю. М. Лотман. Русская поэзия 1800—1810 гг. В кн.: История русской поэзии, т. I. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 191—192.

создания русского элегического дистиха принадлежал В. К. Тредиаковскому. Исходя из представления о гекзаметре как о героическом размере и о пентаметре как об элегическом, Тредиаковский дал образец «героэлегиаческого дактило-хореического» размера, построенного на чередовании гекзаметра и пентаметра:

Гроб, посетитель, зришь, // и лютых раскаяний виды!
Дважды мрет, кто себе // смерть по достоинству мнит.
Ты ж однако удержи // в уме заклинаний обиды;
Также и речь, душам // коя спокойство чинит.[6]

Хорей, соответствовавший спондею в античном стихе, в русском гекзаметре, так же как и в немецком, мог заменять дактилическую стопу и в начале и в середине строки, что вносило существенное разнообразие в стих. Это свойство русского гекзаметра использовал Тредиаковский в «Тилемахиде» и теоретически обосновал его в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском».

Работы Тредиаковского по теории стихосложения долго не привлекали к себе внимания: за автором «Тилемахиды» упрочилась репутация смешного и бездарного педанта. «Нововводитель в душе», по меткому определению Пушкина, Радищев не был подвержен общим предубеждениям в отношении к своим предшественникам. Отдавая должную дань поэтическому дарованию Ломоносова, он сумел оценить и заслуги Тредиаковского. Вдумчивое и внимательное чтение сочинений «дактило-хореического витязя» помогло Радищеву найти новые, нестандартные формы, соответствовавшие тем новым идеям, которые ему хотелось выразить в своих стихах.

Еще в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев выступил против засилья ямбов в русской поэзии и привел текст из своей поэмы «Творение мира» в качестве «примера, как можно писать не одними ямбами».[7]

Обращение к новым стихотворным размерам, практиковавшееся уже некоторыми поэтами в конце XVIII в., шло одновременно с возобновлением борьбы за белый стих. Эту связь сознавал и Радищев. «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле», — писал он и тут же с сожалением вспоминал забытые опыты Тредиаковского: «Кто бы ни задумал писать Дактилями, тому тот час Тредияковскаго приставят дядькою, и прекраснейшее дитя долго казаться будет уродом, доколе неродится Мильтóна, Шекеспира или Вольтера. Тогда и Тредияковскаго выроют из поросшей мхом забвения могилы, в Телемахиде найдутся добрые стихи и будут в пример поставляемы».[8] Особый интерес писа-

---

[6] В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1963, стр. 448 (Библиотека поэта. Большая серия).
[7] А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. I, стр. 431.
[8] Там же, стр. 353.

теля вызвал опыт Тредиаковского по воспроизведению античного гекзаметра дактило-хореическим размером. Радищев не был удовлетворен ямбическим переводом Гомера, сделанным Костровым, и высказывал пожелание, «чтобы Омир между нами не в Ямбах явился, но в стихах, подобных его, Ексаметрах».[9]

Как заметил В. М. Жирмунский, «развитие дактило-хореического гекзаметра с середины XVIII в. связано, как и распространение дольников, с реакцией против господствующего силлабо-тонического стопосложения».[10] Русские поэты могли ориентироваться на опыт немецких авторов, перед которыми стояла эта же проблема. В частности, для Радищева особенно существенно было знакомство с «Мессиадой» Клопштока, написанной гекзаметром.

Образцы дактило-хореических размеров находил в немецкой поэзии и Карамзин, широко пользовавшийся дактилем, особенно в ранний период.[11] Однако писателю-сентименталисту оказались чужды высокие жанры, где был бы уместен гекзаметр. Правда, в письме к Дмитриеву Карамзин привел образец русского гекзаметра, построенного по принципу «два дактиля и хорей»:

Трубы в походе гремели, крики по воздуху мчались.[12]

Но практически Карамзин не взялся за разработку этого размера, и приведенный им пример остался только схемой, и притом искусственной, так как он не учел свободного логаэдического характера гекзаметра.[13]

Учитывая опыт Тредиаковского, автор «Осмнадцатого столетия» по существу заново открыл элегический дистих для русской поэзии.

Уже своим звучанием стихотворение Радищева выделялось на фоне русской лирики того времени. Представление о высокой поэзии в XVIII в. было связано прежде всего с жанром оды, имевшим определенные каноны в отношении строфики и ритма. Строфа из десяти строк и по преимуществу ямбический (значительно реже хореический) размер — вот формы, характерные для русской оды. К концу века стихотворения этого жанра создавались эпигонами уже по установившемуся шаблону и утратили то значение, которое имели оды Ломоносова, проникнутые подлинным гражданским пафосом.

Когда Александр I вступил на престол, появилось большое количество торжественных од, приветствовавших нового императора.

---

[9] Там же, стр. 352.

[10] В. М. Жирмунский. Введение в метрику. Изд. «Academia», Л., 1925, стр. 228.

[11] См. подробнее: A. Cross. Problems of form and literary influence in the poetry of Karamzin. Slavic Review, 1968, vol. XXVII, № 1, p. 40—42.

[12] Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 10.

[13] См.: R. Burgi. A history of the Russian hexameter. Hamden, Conn., 1954, p. 74.

Это была последняя вспышка, кажущееся возрождение жанра похвальной оды, в действительности означавшее окончательное его падение. С хвалебными стихами выступают в 1801 г. не только рядовые одописцы, но и такие авторы, как Херасков, Озеров, Дмитриев и др. Даже Карамзин, всегда отстаивавший свою независимость, пишет стихотворение «На торжественное коронование его императорского величества», выдержанное в духе классической оды. Содержание всех этих произведений более или менее идентично: восхваление императора как продолжателя дел Петра и Екатерины, иногда — в завуалированной форме — наставление царю. В художественном отношении все это малозамечательно: традиционные одические образы, трафаретные выражения восторга; как правило, сохраняются и формальные признаки одического жанра — членение на строфы по десять строк, ямбический размер.

Стихотворение Радищева не было опубликовано в это время, хотя можно полагать, что значительному кругу лиц оно было известно. Вполне вероятно, что писателю не советовали выступать с ним в печати в тот момент, когда повсюду слышались только приветствия и похвалы; может быть, он и сам не хотел спешить. Среди стихов, написанных по случаю воцарения Александра, «Осмнадцатое столетие» занимает особое место.

Правда, есть все основания причислить стихотворение Радищева к роду высокой поэзии. В стилистическом отношении оно представляет собой полное единство: поэт не позволяет себе никаких отступлений в разговорно-бытовую сферу языка, как это было в его поэме «Бова». Все стихотворение написано в одном ключе. Торжественность слога создается прежде всего строгим отбором лексики, архаизированными формами слов, многочисленными инверсиями. Обращает на себя внимание обилие славянизмов (се, паки, нощь, глад, зане и др.) и усеченных окончаний прилагательных («бунтующи волны», «скрыту природу», «утро кроваво» и т. д.).

К концу XVIII в. вся жанрово-стилистическая система классицизма уже подверглась существенным изменениям, и последовательное соблюдение правил высокой поэзии свидетельствовало об определенной литературной ориентации поэта. Лирика Радищева не могла произвести хорошее впечатление на сторонников Карамзина и Дмитриева, ценивших легкость и плавность стиха. В рецензии на «Собрание оставшихся сочинений покойного А. Н. Радищева», в частности, говорилось: «Попадаются, однако, иногда в стихах г. Радищева изрядные мысли и довольно удачные выражения; но вообще нет плавности в его стихах».[14] Действительно, опыт сентименталистов Радищев почти не использовал в своей поэтической практике. Не вступая в открытую литера-

---

[14] Цветник, 1809, ч. I, № 2, стр. 276, 283.

турную полемику, он явно стоял на стороне продолжателей высокой поэзии. В этом отношении — как это ни парадоксально — из современников ему ближе всего мог быть В. П. Петров, поэт талантливый, но снискавший себе печальную славу официозного одописца. Это сходство, однако, носит чисто внешний характер и обусловлено обращением к одной и той же литературной традиции — поэзии русского классицизма, в частности поэзии Ломоносова. Но если для Петрова главным образцом были ломоносовские хвалебные оды, то для Радищева — научно-философская поэзия «русского Пиндара».

«Осмнадцатое столетие» явно приближается к роду философской поэзии, но не в той ее разновидности, которую она получила в творчестве Хераскова. Монументальность образов, высокое парение, торжественный слог — все это существенно отличает радищевское стихотворение от элегических медитаций Хераскова и его последователей. Опираясь на традицию более раннюю (высокую поэзию Ломоносова), Радищев создал произведение, которое трудно, однако, причислить к какому-то определенному жанру в рамках системы классицизма.

В этой связи уместно вспомнить, что аналогичное явление происходит и в поэзии Державина: его «Фелица», «На смерть князя Мещерского» и многие другие стихотворения уже не классические оды в полном смысле этого слова. Здесь появляются отголоски предромантической поэзии Юнга, Оссиана и вместе с тем начинается «отход от ломоносовской идеи высокого слога — „равного подбора слова“, как определял этот стилистический принцип Державин».[15]

Радищев идет по другому пути: «равный подбор слова» у него сохраняется, но отличие от одического жанра проявляется прежде всего в звуковой организации стиха. Обращение к «героэлегиаческому» размеру оказалось очень естественно в стихотворении, тяготеющем, с одной стороны, к высокой, героической поэзии, а с другой — к элегической. Таким образом, между жанровой природой «Осмнадцатого столетия» и его ритмической структурой существует не формальная, а глубокая, органическая связь.

«Героэлегиаческий» размер, т. е. элегический дистих, придавал произведению высокого настроя несколько трагичную, скорбную интонацию. Это вполне соответствовало и главной идее стихотворения, и его образной системе. Самый ритм, напоминающий движение морских волн, делает более видимой и почти реальной картину, предстающую в начальных строках «Осмнадцатого столетия». Метафора «течение времени» получает подробное развитие: с ней оказываются связанными все новые и новые образы: уже с самого начала читатель вводится в мир аллегорий и символов. Слова приобретают дополнительные смысловые оттенки, и

[15] И. З. Серман. Русская поэзия второй половины XVIII века. Державин. В кн.: История русской поэзии, т. I, стр. 141.

каждый образ выступает в двух планах: как штрих реальной картины и вместе с тем как деталь, уточняющая общую аллегорию. В первой строке эти два плана сопоставляются и существуют как бы самостоятельно, отдельно друг от друга. Метафорический образ «урна времян» разъясняется сравнением: «часы изливает каплям подобно». «Часы» и «капли» — сопоставляемые понятия, определяющие цепь дальнейших ассоциаций. Далее называются образы только одного ряда (ручьи, реки), но по аналогии с первым сравнением нетрудно в сознании восстановить пропущенные параллели: дни — ручьи, годы — реки. Это подкрепляется и новой метафорой — «море вечности». Наконец, оба ряда совмещаются, и обычная метафора «веки протекли» воспринимается как реализованная.

Самое звучание стиха подчеркивает величественный, торжественный характер изображаемых явлений. Взяв за основу схему элегического дистиха, предложенную Тредиаковским, Радищев творчески воспользовался возможностями этого размера.

Прежде всего важно отметить, что поэт отказался от рифмы, хотя образец Тредиаковского был рифмованный. Критик в своей рецензии с неодобрением писал о Радищеве: «Все почти у него стихи без рифм, часто без меры и, так сказать, без слогоударения».[16] Между тем Радищев оказался более последовательным, чем Тредиаковский, воспроизводя античный размер белыми стихами.[17]

В соответствии с образцом Тредиаковского цезура должна была находиться в третьей стопе. У Радищева уже в первой строке этот принцип нарушается: основная цезура появляется в четвертой стопе, а во второй стопе — вспомогательная цезура:

Урна времян / часы изливает, // каплям подобно.

Такое членение строки соответствует и ее смысловому содержанию: цезура служит разделителем между двумя системами образов.

В следующей строке, где присутствуют понятия только одного ряда, цезура оказывается в третьей стопе, как и предусмотрено схемой:

Капли в ручьи собрались; // в реки ручьи возросли.

Цезура делит строку пополам, причем обе части имеют совершенно одинаковую синтаксическую структуру: это закрепляет представление о непрерывном, все возрастающем движении. Две следующие строки снова отличаются от схемы, и здесь нарушения опять-таки связаны со смыслом стихов:

И на дальнейшем брегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни брегов.

---

[16] Цветник, 1809, ч. I, № 2, стр. 276.

[17] Говоря о правилах русского элегического дистиха, Ф. Ф. Зелинский указывал, что в нем рифма «представляется неизящной». См.: **Ф. Ф. Зе-**

Здесь совершается строчной перенос (enjambement), представляющий резкий контраст с предшествовавшей строкой, где синтаксическое членение четко совпадало с ритмической схемой. Там речь шла о явлениях, ограниченных во времени и пространстве. Принципиально отличается от них «море вечности», и это подчеркивается изменением ритма: соответствующий синтаксический отрезок настолько длинен, что не укладывается в одну строку и переходит в следующую. Интересно отметить пиррихий в первой из рассматриваемых строк: «и на дальнейшем брегу». Три начальных безударных слога придают стиху звучание, усиливающее впечатление отдаленности «брега».

Начальные строки «Осмнадцатого столетия», особо отмеченные Пушкиным, отличаются своей плавностью и величественностью. К ним вполне применимо указание Р. О. Якобсона, сделанное в связи с анализом тобольских стихов Радищева: «Разбирая звуковую фактуру стихов Радищева, следует учесть его тщательные, пристальные наблюдения над „чародейством изразительной гармонии“, основанным на „повторении единозвучной гласной, но с разными согласными“».[18] Это «повторение единозвучной гласной» действительно можно уловить и в рассматриваемых стихах:

> Урна *времян* часы изливает каплям подобно.

Или:

> Вечности в море; а там нет ни предел, ни брегов.
> Веки в него протекли, в нем исчезает их след.

Первые шесть строк служат и звуковой и смысловой интродукцией ко всему стихотворению. Спокойный, размеренный ритм помогает создать определенную настроенность: необходимо забыть все мелкое, будничное, суетное — масштабом становится «море вечности». Дальнейшая характеристика «осмнадцатого века» постоянно соотносится с этим масштабом, заставляющим поэта возвыситься над частностями и перейти к обобщениям.

Получает последующее развитие и образная система, намеченная в начале стихотворения. Восемнадцатый век, вливаясь в «море вечности» «кровавой струею», несет с собой кораблекрушение. Аллегорическая картина дополняется рядом новых метафорических и символических образов: «корабль в водоворот поглощен», «страшны обломки в струе», «две скалы во среде струй кровавых», «многотысячнолетны льды заблужденья», «хлябь льдяна».

линский. Русский элегический дистих. В кн.: Овидий. Героини. СПб., 1913, стр. 204.

[18] Р. О. Якобсон. Разбор тобольских стихов Радищева. В кн.: Роль и значение русской литературы XVIII века в истории русской культуры. XVIII век. Сб. 7. К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П. Н. Беркова. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 235.

Кораблекрушение символизирует катастрофу, которая произошла в сознании людей восемнадцатого века, трагически пережившим события Французской революции.[19] Своеобразную аналогию этой теме можно найти у Карамзина в переписке Мелодора и Филалета, где тоже говорится о «гибельном часе кораблекрушения». «Век просвещения! — восклицает карамзинский Мелодор. — Я не узнаю тебя — в крови и пламени не узнаю тебя, среди убийств и разрушения не узнаю тебя!».[20]

Карамзина, так же как многих его современников, Французская революция оттолкнула якобинским террором, который представлялся им бессмысленной жестокостью, внушал ужас и отвращение. «Бунтовщик» Радищев осознал события века более глубоко. Тема «кровавой» славы столетия получает в его стихотворении новый поворот:

> Нет, ты не будешь забвенно, столетье безумно и мудро,
> Будешь проклято вовек, ввек удивлением всех.

Именно потому, что события века и возвышенны и ужасны, он останется в памяти человечества и будет служить уроком для всех последующих поколений. Эта идея воплощается в поэтически обобщенной форме: антитеза «безумно и мудро» помогает понять противоречивый характер «осмнадцатого века». Отказываясь от однозначной, метафизической оценки событий, поэт развивает свою мысль с помощью новой антитезы:

> Будешь проклято вовек, // ввек удивлением всех.

Цезура, делящая строку в соответствии со схемой Тредиаковского, в данном случае придает стиху особую смысловую интонацию. Пауза подчеркивает антитезу, усиливает контраст между двумя полустишиями. Пропуск подходящего здесь по смыслу противительного союза («но, в то же время»; «но») восполняется цезурой, и это делает стих еще более выразительным.

С горечью осудив столетие, «омоченно в крови», поэт переходит к оправданию и даже возвеличению истекшего века:

> Но зри, две вознеслися скалы во среде струй кровавых:
> Екатерина и Петр, вечности чада! и Росс.
> Мрачные тени созади, впреди их солнце;
> Блеск лучезарный его твердой скалой отражен.

Радищев говорит о «двух скалах» и называет два имени — Екатерина и Петр, причем оба они объединяются определением «вечности чада», составляя как бы единую смысловую группу, к которой присоединяется союзом «и» равнозначная, но выраженная одним словом другая группа — Росс. Таким образом, одна

---

[19] См. подробнее: Ю. Ф. Карякин и Е. Г. Плимак. Запретная мысль обретает свободу. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 258—260.

[20] Н. М. Карамзин. Избранные сочинения. Т. 2. Изд. «Худ. литература». М.—Л., 1964, стр. 247.

скала — это Екатерина и Петр, т. е. царская власть, а другая — Росс, т. е. русский народ. Имена царей появляются при переходе от осуждения к панегирику. Однако этот панегирик относится не к царствовавшим особам, не к Россу, а к тому же «осмнадцатому столетию», которое «будет проклято вовек».

Неожиданный поворот темы, намеченный в процитированном отрывке, подчеркивается изменением ритмической схемы элегического дистиха. Вместо дактилической или хореической стопы в первой строке, вопреки всем правилам, появляется однодольная анакруза, а затем односложный спондей:

Но зри, две вознеслися скалы во среде струй кровавых.

Слова, которые должны остановить внимание слушателя, выделены интонационно. Нарушение размера имеет тем большее значение, что раньше словом «зри» уже начиналась строка, выдержанная в соответствии со схемой:

Зри, восплывают еще страшны обломки в струе.

Далее в стихотворении встречается точная анафора первой из рассматриваемых строк:

Но зри, стоит еще там льдяный хребет, теремясь.

Но и в этом случае есть свои интонационные отличия: после слова «зри» следует еще один безударный слог, отделенный, однако, смысловой паузой и потому не включаемый в первую стопу.

Каждый раз поэт вносит какое-то ритмическое разнообразие, и это придает его призыву «зри» новую убедительность. Самое слово «зри» знаменательно и своей семантикой: речь идет о зримых деталях аллегорической картины: обломки, скалы, льды.

О связи звуковой стороны стиха с его темой говорил сам Радищев. Так, в «негладкости стиха» «во свет рабства тьму претвори» (из оды «Вольность») писатель видел «изобразительное выражение трудности самаго действия».[21] По-видимому, этот принцип поэт сохранил и в поздней лирике, не желая писать «сладостно, как на италианском». Намеренная затрудненность стиха ощущается и в «Осмнадцатом столетии», где встречается такое сочетание, как «хлябь льдяна». Как труднопреодолимое препятствие возникает «льдяный хребет, теремясь». В этом словосочетании можно отметить не только удачно найденный необычный образ — «теремясь», но и выразительные аллитерации и ассонансы: х*ре*бет т*ере*мясь.

Метафорический образ «льды заблуждения» обогащается эпитетом «многотысячнолетны». Это громоздкое слово, объединяющее сразу три основы и, по-видимому, изобретенное самим авто-

[21] А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I, стр. 354.

ром, создает впечатление чего-то массивного, неподвижного. С этим длинным словом связано появление безударных иктов[22] в строке:

Там многотысячнолетны растаяли льды заблужденья.

Постепенно связи с метафорой «течение времени», на основе которой создавалась зримая картина, теряются, но масштаб — «море вечности» — сохраняется. Поэт говорит о преходящей ценности отдельных достижений и завоеваний человечества, стоивших огромных усилий и жертв, о закономерном чередовании гибели и возрождения:

Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль.
Царства ты зиждешь; они расцветут и низринутся паки.

Образ «раздробленного корабля» возвращает нас к предшествовавшей картине кораблекрушения. Но смысл образа уже иной: это не аллегория, как в первом случае («корабль, надежды несущий»), а сравнение, позволяющее вновь разделить два ряда понятий: отвлеченно-философских и реально-вещественных. Идея непрерывности развития, заключающаяся в этих строках, подчеркивается антитезами («разрушив»—«создало»; «погибли»—«расцветут»—«низринутся») и анафорой «царства». В последней из приведенных строк можно отметить также смещение цезуры: основная цезура находится во второй стопе. Совершается как бы перенос из одного полустишия в другое, так как по правилам требовалось сделать цезуру после слова «они». Преждевременная пауза заставляет с большим вниманием отнестись к последующим словам, раскрывающим смысл начальной фразы «царства ты зиждешь».

Тема скоротечности жизни и тленности всего сущего, широко встречавшаяся в русской поэзии XVIII в. начиная с Сумарокова и Хераскова, приобретает у Радищева более глубокое содержание.[23] Эта тема — лишь один компонент стихотворения, подготавливающий развитие новой, более важной темы — вечности мысли:

Но ты творец было мысли;[24] они ж суть творения бога;
И не погибнут они, хотя бы гибла земля.

---

[22] Р. О. Якобсон указал, что и в ямбических стихах Радищева «консервативные формы, следующие образцу ранних ломоносовских опытов, ...сочетаются с прихотливыми чередованиями разноместных безударных иктов» (Р. О. Якобсон. Разбор тобольских стихов Радищева, стр. 228).

[23] Аналогию строкам Радищева опять-таки можно найти у карамзинского Мелодора: «Царства разрушались, народы исчезали, из праха их, подобно как из праха фениксова, рождались новые племена...» (Н. М. Карамзин. Избранные сочинения, т. II, стр. 249).

[24] По-видимому, в тексте здесь ошибка: по смыслу следовало бы читать не «мысли», а «мыслей», так как иначе непонятно, к чему относится местоимение «они».

С переходом к теме бессмертия постепенно меняется система образов, а соответственно и стиль, и характер лексики. Именно в этой части стихотворения есть моменты, позволяющие сближать «Осмнадцатое столетие» с поэмой «Творение мира».

Радищев нередко возвращался к темам своих более ранних произведений, и одной из них была тема «творения». В поэме «Творение мира», в соответствии с деистическими воззрениями Радищева, бог — источник, первопричина возникновения всего сущего, исполнителем же является «зиждительное слово». Радищева интересует самый процесс творения, творение как осознанное действие. Подобную трактовку библейского сюжета поэт мог найти и в VII песни «Потерянного рая» Мильтона — автора, которого он читал в подлиннике и ценил чрезвычайно высоко. В русской поэзии XVIII в. тоже встречается эта тема; в частности, много общего с радищевским «Творением мира» имеет «Размышление на первую главу бытия» С. С. Боброва.[25] В 1801 г. Карамзин переводит текст либретто к оратории Гайдна «Творение». Во всех этих произведениях говорится лишь о создании мира, но не о его дальнейшей судьбе. В «Осмнадцатом столетии» Радищев продолжает, развивает тему «творения», переходя как бы к его новому этапу:

Смело счастливой рукою завесу творенья возвеяв,
    Скрыту природу сглядев в дальнем таплище дел,
Из Океана возникли новы народы и земли.

В представлении Радищева процесс созидания не прекращается. Бог как активная сила отступает на второй план, и непосредственным источником действия становится «мысль», творцом которой провозглашается «осмнадцатое столетие». Оно уподобляется некоему могущественному существу, обладающему волей и силой созидания:

Ты побудило упряму природу к рожденью чад новых;
    Даже летучи пары ты заключило в ярем;
Молнью небесну сманило во узы железны на землю
    И на воздушных крылах смертных на небо взнесло.

Вполне реальные научные изобретения (громоотвод, воздушный шар и т. д.) описываются в характерном для XVIII в. аллегорическом стиле. Радищев использует уже существовавшую в русской поэзии «научную» фразеологию, а также самый принцип образного иносказания, применявшийся еще Ломоносовым («Утреннее размышление о Божием Величестве...», «Вечернее размышление о Божием Величестве...», «Письмо о пользе стекла» и др.).

---

[25] Покоящийся трудолюбец, 1784, т. II, стр. 1—5.

Перечисляя натурфилософские открытия, совершенные в течение столетия, Радищев останавливается и на идее множественности миров, появившейся уже в ломоносовской поэзии:

> ...ты новые солнца воззвало;
> Новы луны изо тьмы дальной воззвало пред нас.

«Несчетны солнца», «бездна звезд полна», «чорна тень», «мрачна ночь» — все это встречаем в ломоносовских «Размышлениях». Для Радищева существенны эти ассоциации, однако он не ограничивается простым повторением ломоносовских тем, но по-своему разрабатывает и значительно углубляет их. В отрывке, посвященном научным открытиям века, слова «солнце», «тьма» сохраняют свой первоначальный, конкретный смысл. Далее постепенно выявляется их аллегорическое значение: «тьма» для Радищева не только «невежество», но и «зло», неразрывно связанное с рядом отрицательных понятий: «лютости, буйства, глад, мор» — это «спутники черные», «ночные мечты». «Солнце» по контрасту воспринимается как символ добрых сил.

Вера в силу разума и науки была свойственна Радищеву так же, как и его современникам-просветителям. Но в отличие от них Радищев не считал, что просвещение — основной путь для достижения всеобщего благополучия. Радищев понимал, что научный прогресс еще не обеспечивает счастья человека, не устраняет жестокость и несправедливость. Радищев высоко ценил возможности человеческого разума, но не разделял просветительских иллюзий. Торжественная хвала столетию достигает наивысшего подъема и тут же снова сменяется другой темой:

> Мощно, велико ты было, столетье! дух веков прежних
> Пал пред твоим олтарем ниц и безмолвен, дивясь,
> Но твоих сил недостало к изгнанью всех духов ада,
> Брыжжущих пламенный яд чрез многотысящной век,
> Их недостало на бешенство, ярость, железной погою
> Что подавляют цветы счастья и мудрости в нас.
> Кровью на жертвеннике еще хищности смертны багрятся,
> И человек претворен в люта тигра еще.

«Бешенство», «ярость», «жертвенник хищности» — все это, по-видимому, относится к воинствующей религиозной нетерпимости, в которой Радищев видит одного из «духов ада». Еще в оде «Вольность» поэт нарисовал яркий образ, олицетворяющий религиозный фанатизм:

> И се чудовище ужасно,
> Как гидра, сто имея глав,
> Умильно и в слезах всечасно,
> Но полны челюсти отрав...

Другим «духом ада» поэт считает войну:

> Пламенник браней, зри, мычется там на горах и на нивах,
> В мирных долинах, в лугах, мычется в бурной волне.

Напоминание о морских сражениях («мычется в бурной волне»), вероятно, связано с воспоминаниями Радищева о войне англичан с американскими колониями.

Тема крови, звучавшая уже раньше, развивается здесь интенсивнее и шире. Кульминации эта основная тема стихотворения достигает именно здесь, что отражается и в неожиданном переходе от повествовательных предложений к восклицательным и вопросительным:

Зри их сопутников черных! — ужасны! .. идут — ах! идут, зри,
(Яко ночные мечты) лютости, буйства, глад, мор! —
Иль невозвратен навек мир, дающей блаженство народам?
Или погрязнет еще, ах, человечество глубже?

В последнем отрывке особенно большое значение приобретают также отступления от ритмической схемы элегического дистиха. Плавный гекзаметр не мог бы передать той напряженности и взволнованности, которая отличает эти стихи. Снова появляется слово «зри» как знак, останавливающий внимание. Строка начинается и заканчивается этим словом, причем и в начале, и в конце оно выделено интонационно. В первой стопе происходит предусмотренная Тредиаковским замена дактиля хореем, соответствующая замене дактиля спондеем в античном гекзаметре. Это придает фразе бо́льшую динамичность и выразительность, которую ослабило бы наличие третьего безударного слова (например: «Зри же их спутников черных. . .»). Второе полустишие рассматриваемой строки представляет собой существенное отступление от схемы: вместо трех здесь по существу пять ударных слогов.[26]

ужасны! .. идут — ах, идут, зри.

Последнее слово «зри» вопреки правилам оказывается ударным и потому звучит особенно значительно. Аналогичный случай встречается и в следующей строке, где опять появляется спондей: «глад, мор». Ломка стиха как бы соответствует дисгармонии страшных видений, вызывающих такой же ужас, как ночные кошмары.

Наконец, еще одним нарушением правил русского элегического дистиха было женское окончание строки пентаметра:

Или погрязнет еще, ах, человечество глубже?

Может быть, заметное отступление от схемы поэт намеренно допустил в этом случае, чтобы подчеркнуть кульминационный характер строки и ее вопросительную интонацию.

Ответом на этот вопрос служит заключительная часть стихотворения, посвященная развитию темы «вечной премудрости», возвращающей нас к интродукции («море вечности»). Как и прежде,

---

[26] Ф. Ф. Зелинский указал среди правил русского элегического дистиха, что односложные ударяемые слова «в тезисе дактиля допущены быть не могут» (Ф. Ф. Зелинский. Русский элегический дистих, стр. 201).

с этой темой связаны имена Петра, Екатерины и, наконец, Александра:

> Мир, суд правды, истина, вольность лиются от трона,
> Екатериной, Петром воздвигнут, чтоб счастлив был Росс.
> Петр и ты, Екатерина! дух ваш живет еще с нами.
> Зрите на новый вы век, зрите Россию свою.
> Гений хранитель всегда Александр будь у нас...

Опять у Радищева появляется «Росс», русский народ, судьба которого и волнует поэта прежде всего.

В последних строках «Осмнадцатого столетия» содержится прямое указание на то, что стихотворение завершалось после восшествия на престол Александра I, т. е. в 1801 г. Между тем не исключена возможность, что поэт написал это произведение не сразу, а по крайней мере в два приема: в конце 90-х годов он хотел подвести итог текущему столетию (это могут подтвердить и аналоги с карамзинскими тирадами из переписки Филалета и Мелодора), а в начале нового столетия он продолжал искать ответ на мучившие его вопросы.

В последней части стихотворения ритмически остались незавершенными две строки: 1) «После тревог воззовет, смертных достойный...», 2) «Гений хранитель всегда Александр будь у нас...». Это могло быть свидетельством либо того, что Радищев не успел окончательно обработать свой текст, либо, еще вероятнее, что поэт намеренно пытался реформировать схему, предложенную Тредиаковским, считаясь прежде всего со смыслом стиха. Ритмическая незавершенность придает этим строкам особое значение: здесь нет категорического утверждения — высказывается предположение, надежда, но не уверенность.

Появление имени Александра в стихотворении Радищева опять заставляет поставить вопрос о соотношении «Осмнадцатого столетия» с одами, написанными на воцарение нового императора. В этих одах сравнение вступающего на престол царя с солнцем стало уже общим местом. Так, у М. Невзорова читаем:

> Полночный шар тебя своих стран солнцем чтит; [27]

у П. Сохацкого:

> Как солнце, россов освещай; [28]

у В. Левшина:

> Монарх! как солнцем, мы тобою
> Согреты все, оживлены.[29]

---

[27] М. Невзоров. Его императорскому величеству Александру Первому на восприятие прародительского престола. М., 1801, стр. 6.

[28] П. Сохацкий. Торжественный глас России при всерадостном восшествии на всероссийский прародительский престол его императорского величества Александра Павловича. М., 1801, стр. 4.

[29] В. Левшин. Ода его императорскому величеству Александру Первому на всерадостнейший день коронации. М., 1801, стр. 9.

У Радищева в «Осмнадцатом столетии» этот привычный круг ассоциаций заменяется совсем другим. «Солнце» выступает как символ «вечной премудрости» — образ, проходящий через все стихотворение. Так, уже в аллегорической картине «моря вечности» появляется строка:

Мрачные тени созади, впреди их солнце.

В заключительной части поэт возвращается к этому образу:

Но уже гонит свет дня нощи угрюмую тьму;
Выше и выше лети ко солнцу, орел ты Российской.

Главная антитеза: солнце — мрак; «свет дня» — «тьма нощи». Каждый из противоположных образов связан в свою очередь с целой цепью слов-сигналов (как позднее в поэзии декабристов).[30] Возникает целый ряд этих слов-сигналов: «счастие, добродетель и вольность», «истина, вольность и свет», «мир, суд правды, истина, вольность». В каждом из этих рядов повторяется слово «вольность», и это, по-видимому, имеет особый смысл для поэта — автора знаменитой оды «Вольность». Радищев как бы подчеркивает, что его идеалы остались такими же, как в пору создания «Путешествия из Петербурга в Москву». Приведенному ряду слов-сигналов противостоит другой ряд: «кровавые струи», «лютости буйства, глад, мор». Подобная же антитеза была и в оде «Вольность»:

Среди огней, кровавых рек,
Средь глада, зверства, язвы темной,
Что лютый дух властей возжег, —
Возникнут малые светила...

Борьба «истины» со «скривленным рассудком лжей», «света» с «мраком» — это один из главных мотивов оды «Вольность». Символика «света» и «тьмы» была принята в русской литературе многими писателями, — особенно широко использовали эту символику масоны, — но у Радищева впервые она приобрела тираноборческий революционный смысл.

«Осмнадцатое столетие» так же, как и «Вольность», завершается победой «света». Между тем известная строка из радищевской оды «Свет во тьму льзя претворить» очень существенна и для понимания рассматриваемого нами стихотворения. Эти произведения разделены значительным периодом времени, в течение которого произошло много существенных событий и в истории, и в жизни писателя. Но вся структура «Осмнадцатого столетия» такова, что у читателя невольно возникает мысль о закономерности перехода от одного состояния к другому. Таким образом,

---

[30] О словах-сигналах в декабристской поэзии см.: В. Гофман. Литературное дело Рылеева. В кн.: К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, стр. 41—42; Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 20—21.

идея, четко сформулированная в оде «Вольность», оказывается вполне применима и к этому стихотворению. Возможность перехода от «света» к «тьме» вовсе не исключается поэтом, он уверен лишь в конечном торжестве «света».

Анализ композиции «Осмнадцатого столетия» показывает, что в этом произведении несколько самостоятельных тем, противостоящих друг другу, однако объединенных и взаимно дополняющих одна другую. Членение на отдельные более или менее законченные отрывки провести довольно легко, так как почти каждую тему, контрастирующую с предшествовавшей, поэт начинает союзом «но»: «Но знаменито вовеки своею кровавой струею»; «Но зри, две вознеслися скалы во среде струй кровавых»; «Но твоих сил недостало к изгнанию всех духов ада» и т. д. Каждая идея, утверждаемая автором, тут же им опровергается, и читатель постепенно подготавливается к очередной смене темы. Такая структура стихотворения обусловлена не прихотливой игрой фантазии автора, легко переходящего от одного предмета к другому, а глубоким внутренним убеждением, что каждое явление в конечном счете имеет свою противоположную сторону. И вместе с тем Радищев далек от релятивизма: в «Осмнадцатом столетии» поэт не только не отказывается от каких бы то ни было идеалов, но, напротив, утверждает свой идеал и выражает уверенность в его осуществлении.

«Тяжелые» стихи Радищева не только соответствовали философской теме, но и одновременно служили внутренним звуковым контрастом к другим строкам этого же стихотворения. Таким образом, основной прием, использованный в «Осмнадцатом столетии», — противопоставление, антитеза — нашел отражение даже в звуковой стороне стиха.

Опираясь на традиции русских авторов XVIII в., Радищев сумел творчески воспринять их опыт. Отдельные темы, образы, наконец, метрика «Осмнадцатого столетия» — все это было уже неново у Радищева, все это можно найти у его предшественников в XVIII в. Но в осмыслении каждой темы, в интерпретации каждого образа, в использовании возможностей избранного размера Радищев поражает самостоятельностью. Каждый элемент стихотворения — будь это отдельный образ или созвучие — приобретает новое значение или новый оттенок в зависимости от общего смысла произведения, построенного на сочетании контрастов.

Законченная, стройная структура «Осмнадцатого столетия» позволяет нам рассматривать его как стихотворение, замечательное по своей историко-философской концепции и своим художественным достоинствам.

Р. В. Иезуитова

*

В. ЖУКОВСКИЙ
«ЭОЛОВА АРФА»

«„Эолова арфа“, — писал Белинский, — прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики Жуковского. Эта любовь, несчастная по неравенству состояний, младенчески невинная, мечтательная и грустная, это свидание под дубом, полное тихого блаженства и трепетного предчувствия близкого горя, и арфа, повешенная „залогом прекрасных минувшего дней“, и явление милой тени одинокой красавице, сопровождаемое таинственными звуками и возвестившее утрату всего милого на земле, — все это так и дышит музыкою северного романтизма, неопределенного, туманного, унылого, возникшего на гранитной почве Скандинавии и туманных берегах Альбиона».[1]

Овеянная тончайшим лиризмом баллада Жуковского, посвященная трагической истории двух юных влюбленных, восходит к богатейшей литературной традиции, у истоков которой стояли народные предания и легенды о трагически закончившейся любви, необычайно популярные как у восточных, так и у европейских народов.

Возможности углубленного и всестороннего изображения частных человеческих судеб в их столкновении с феодальной действительностью, налагавшей запреты на стремления и интересы отдельной личности, желание проникнуть в «тайное тайных» человеческой психологии, поэзия индивидуального чувства издавна привлекали к этой теме внимание великих поэтов всех времен и народов: Фирдоуси и Низами, Данте и Шекспира.

Обратившись к миру народных преданий, эти поэты создали великие произведения, принесшие мировому искусству образы необычной художественной силы. Герои Фирдоуси, полные лирического обаяния образы Низами (Хосров и Ширин, Ферхад, Лейли и Меджнун), охваченные «роковою страстью» Тристан и Изольда (персонажи старофранцузского куртуазного романа); сумрачные и обреченные на адские муки, но оставшиеся неразлучными и после смерти Паоло и Франческа да Римини (Данте,

---

[1] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 171.

«Божественная Комедия»); трепетные и возвышенные Ромео и Джульетта Шекспира — все они составили замечательную галерею образов мирового искусства, воплотив нетленную красоту живых и естественных человеческих чувств, силу и величие страсти, в своем бурном и неуклонном стремлении разрушившей все ложные, условные преграды сословно-религиозной морали, социальной и бытовой неустроенности.

«Эолова арфа» естественно вписывается в эту литературную традицию, обнаруживая вместе с тем и более близкую жанрово-стилистическую и сюжетную связь со своими прямыми «предшественниками» («Ромео и Джульеттой» Шекспира, поэмой Оссиана «Каррик-Тура», балладой Бюргера «Леонардо и Бландина»). Близкое знакомство Жуковского со всеми этими произведениями не подлежит сомнению, а следы их воздействия мы явственно обнаружим при непосредственном обращении к тексту «Эоловой арфы».[2] Вместе с тем едва ли найдется у Жуковского другое произведение, столь сокровенно, столь задушевно связанное с его жизнью, выросшее из личной драмы поэта и образно воплотившее его трагические переживания. Баллада создавалась в период мучительных сомнений, вызванных неясным для Жуковского исходом его отношений с Машей Протасовой, любовь к которой поэт пронес через всю жизнь и которая была одним из источников лирического творчества Жуковского. Трагический характер этого чувства был связан с тем, что на пути поэта к личному счастью встали грозные и неумолимые препятствия — непреклонный деспотизм, религиозный фанатизм и сословные предрассудки матери Маши — Екатерины Афанасьевны Протасовой.

«Эолова арфа», написанная между 9 и 13 ноября 1814 г. (но задуманная уже раньше), несет несомненные отголоски мимолетных надежд и жестоких разочарований, пережитых Жуковским в это время.[3] Через письма и дневниковые записи сентября—ноября 1814 г. проходит мысль о возможности «*милого вместе*», как образно определял Жуковский свою сокровенную мечту — совместную жизнь с Машей в кругу ее близких. «Маша, дай руку на счастие. Мы будем вместе, *вместе*! как мило это слово после двух месяцев горькой мысли, что мы расстались! .. Прости, друг бесценный! Без вас буду много думать о нашей будущей жизни, о нашем *милом вместе*». «...чего не снесешь для

---

[2] О Жуковском и Бюргере см.: В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. I. СПб., 1906, стр. 199—206; о воздействии Оссиана — там же, стр. по указ. имен. См. также: вып. II, Пг., 1916, стр. 378—424. Об отношении Жуковского к Шекспиру см.: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918, стр. 4, 25—26, 51. См. также: П. Р. Заборов. От классицизма к романтизму. В кн.: Шекспир и русская культура. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, стр. 83—85.

[3] См. об этом: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения, стр. 167.

этого *вместе*... Прости, душа, радость, жизнь!»[4] — вновь повторял поэт. Стремление к «*милому вместе*» перейдет и в «Эолову арфу» со всем его сокровенным, глубоко личным подтекстом:

«Минутная сладость
Веселого *вместе*, помедли, постой...».[5]

«Эолова арфа», выросшая из реальных жизненных впечатлений, создавалась в период, когда надежда Жуковского на брак с Машей еще не угасла. Однако в балладе поэт как бы предугадывает «неблагополучное» завершение легшей в ее основу жизненной ситуации. Интуиция художника, логика художественного изображения обгоняли реальный ход событий, еще не определившихся в самой действительности. В «Эоловой арфе» поэт предсказал их трагический исход, приведший сначала к разлуке с Машей, а затем и к ее ранней смерти.[6] Баллада является поэтическим обобщением конкретной жизненной ситуации и одновременно художественным воплощением романтической идеи, питавшей все творчество Жуковского, — о враждебности современной поэту действительности стремлениям и интересам личности.

Возникает вопрос: не противоречит ли такое утверждение содержанию «Эоловой арфы», действие которой отнесено в далекое, хотя и неопределенно обозначенное прошлое? Для ответа на него необходимо напомнить, что исторический колорит баллады предельно обобщен, условен и не допускает преднамеренной конкретизации. Морвена, ее суровый северный пейзаж, сцена охоты и описание жилища Ордала ведут нас к оссиановской древности. Но одновременно «Эолова арфа» исполнена примет рыцарского средневековья: «зубчатый замок», шлемы и кольчуги, щиты и латы — рыцарское боевое снаряжение. Есть в балладе и отзвуки рыцарского культа «прекрасной дамы», любви которой добиваются «витязи, славны в боях». Однако «Эолова арфа» чужда религиозному фанатизму, свойственному средневековью. Зыбкость исторического колорита баллады лишает ее и какой-то одной, сугубо национальной окраски. Северные ландшафты ее в равной степени относимы как к Шотландии, где по преданию обитали герои Оссиана, так и к России (отсюда «елени», «злачные холмы», «дубравы»). Оссиановский колорит в эпоху Макферсона и Гердера, а затем и в русской поэзии начала XIX века воспринимался как обобщенное выражение северного колорита, поэтому подобное смешение вполне соответствовало «духу вре-

---

[4] Письма-дневники В. А. Жуковского. 1814—1815. В кн.: Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя, вып. I. СПб., 1907, стр. 185—186.

[5] В. А. Жуковский, Собр. соч. в четырех томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 75. В дальнейшем ссылки на том и страницу этого издания даются в тексте.

[6] См.: П. Н. Сакулин. М. А. Протасова-Мойер по ее письмам. СПб., 1907 (отд. отт. из «Известий ОРЯС», 1907, т. XII, кн. 1, стр. 1—39; кн. 2, стр. 1—44).

мени». Условность исторического и местного колорита «Эоловой арфы» позволяла поэту, не детализируя фона действия, сосредоточиться на психологических задачах повествования; одновременно она сообщала произведению общий и типический эмоциональный настрой, создавая ту необходимую автору таинственную и экзотическую атмосферу, в которой предстояло разворачиваться действию «Эоловой арфы».

Своеобразный характер балладной композиции (ее фрагментарность, обусловленная тем, что сюжет развернут с помощью одного-двух эпизодов-картин, часто не связанных между собою, так что воссоздать связь между ними — дело читательского воображения) давал возможность сосредоточить внимание на вершинных эпизодах действия, в которых раскрывалась трагическая безысходность положения героев. Оставаясь верным конструктивным принципам баллады, поэт в то же время не связывает себя строгими жанровыми рамками, в ряде случаев отступает от них в сторону свободного, нерегламентированного повествования.

Так, балладный зачин, как правило, прямо вводит читателя в действие, в самую гущу драматических событий.

«Где ты, милый? Что с тобою?
С чужеземною красою,
Знать, в далекой стороне
Изменил, неверный, мне;
Иль безвременно могила
Светлый взор твой угасила», —
(II, 7)

так начинается «Людмила», русский вариант баллады Бюргера «Lenore», и это типично для данного жанра. «Эолова арфа» же начинается вступлением (занимающим 8 строф из 33), которое не движет действие, а является развернутой экспозицией к нему, содержащей психологическое обоснование конфликта и мотивирующей ход событий.

Возникает тема Ордала, могучего «владыки Морвены», насыщенная военными и «оссиановскими» реалиями. Образ Ордала воплощает в балладе мысль о жестокой и бесчеловечной власти богатства и знатности, с ним связано представление о знаменитых предках героини, их воинских победах, о пышном и одновременно суровом укладе их жизни. О том, что поэту особенно важно было подчеркнуть в связи с образом Ордала мотивы могущества и знатности, говорят сохранившиеся планы и конспекты будущей баллады. В них намечается следующая конкретизация темы Ордала: «Описание могущества Мор‹вены›. Охота. Замок. Псы. Гостеприимство».[7] Пользуясь приемом психологического параллелизма, Жуковский реализует эту тему в красочных описаниях, которые становятся одновременно и характеристикой героя. Так, первая строфа рисует замок Ордала, причем самим подбором слов создается впечатление гнета власти: «владыка»,

---

[7] Полностью не публиковались; частично приведены в моей статье «Поэзия русского оссианизма» (см.: «Русская литература», 1965, № 3, стр. 71). Хранятся в ГПБ (ф. 286, оп. 1, № 78, л. 26 об. и л. 27).

«могучий», «возвышал» — с одной стороны; «склонялись», «стлался» — с другой. Замок Ордала, укрепленный на холме, зловеще царит над всем окружающим. Каждая из четырех строф, связанных с Ордалом, раскрывает его занятия (охота, пиры) и одновременно — разные грани образа: властность, гордость своим могуществом и знаменитыми предками. Повествование насыщено документальными реалиями. При этом широко используются мотивы отдельных поэм Оссиана («Картоп», «Сельмские песни», «Каррик-Тура»), а также источники этнографического характера (например, «Предуведомление», предпосланное переводу оссиановских поэм Е. Костровым и содержащее описание нравов и обычаев кельтов).[8] Замечательное мастерство Жуковского сказалось в том, что данные, почерпнутые из этих источников, вполне органично входят в художественную ткань баллады, ассимилируются поэтическим текстом, не воспринимаются как инородный в стилистическом отношении элемент.

При всей выпуклости и яркости созданного в балладе образа «владыки Морвены» он лишен внутренней психологической характеристики и не обладает ни одной индивидуальной чертой. Поэт делает его олицетворением отходящих в прошлое сословно-этических понятий и норм. Подобно тому как в описании пиршественного зала воинские доспехи становились атрибутами славы прошлых времен, так и Ордал символически воплощает и эстетически закрепляет сословный и моральный кодекс, исключавший самую мысль о любви дочери владыки к бедному певцу.

По иному принципу — и это характерно для Жуковского — построены образы Минваны и Арминия. Их портреты, описания их душевных качеств выдвигаются на первый план.[9] Суровой, безличной власти Ордала они противопоставлены как личности с новым, более глубоким и сложным и вместе с тем более хрупким внутренним миром. В лирическом портрете Минваны, «тихой и кроткой» красавицы Севера, «похожей на какое-то милое, воздушное видение»,[10] обнаруживается родство с оссиановскими героинями, нежными и меланхолическими, наделенными красивыми, звучными именами: «Мальвина — тихий взор, прелестное лицо; Моина — женщина кроткого нрава; Минона — нежная, жалостная; Винвела — имеющая приятный голос».[11]

Среди них Жуковский искал и свою Минвану (у Оссиана — Мильвана). Портрет ее создается путем развернутых сравнений с прекрасными явлениями природы. Прием сам по себе широко распространенный в лирике — устной и письменной, — но самый

[8] См.: Оссиан, сын Фингалов, бард III века. Переведены с французского Е. Костровым. Ч. I—II. Изд. 2-е. СПб., 1818, стр. XXVI—XXXV, XXXVIII. Перевод Е. Кострова был одним из основных источников русского оссианизма.

[9] В этом также в известной степени сказывается нарушение балладной поэтики: герой баллады раскрывается обычно в диалоге, в действии.

[10] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 171.

[11] Оссиан, сын Фингалов. . ., ч. I, стр. LXXVI, LXXII.

характер этих поэтических сопоставлений обращает нас вновь к поэзии Оссиана: «зыби тумана», златимые зарею «над свежим холмом», — типично оссиановская картина![12]

Если Ордала окружает сумрачная, тревожная, суровая природа, то Минвану поэт окутывает нежной красотой первого, едва занимающегося утра; ее речи сравнивает с тихим журчанием потока, свежее дыхание уст — с благоуханием розы. Все в ней говорит о душевной красоте и хрупкости. Мотив «прекрасной души» Минваны выделен поэтом:

Душа же прекрасней и прелестей в ней
(II, 73)

Той же душевной красотой и хрупкостью отмечен и Арминий:

Младой и прекрасный,
Как свежая роза — утеха долин,
Певец сладкогласный...
Но родом не знатный, не княжеских сын.
(II, 73)

Образ розы дважды появляется в начальных строфах баллады, и всякий раз он сопутствует образам возлюбленных. Роза как символ молодости, расцветающей, но и быстротечной любви, как метафорическое обозначение влюбленного (или влюбленной) — устойчивый мотив лирической поэзии (в том числе восточной; например, множество раз встречается этот образ у Низами в «Хосрове и Ширин», у Гафиза, Саади и др.).[13] Жуковскому было важно передать чистоту, невинность своих героев; именно поэтому роза рисуется «свежей», полной едва уловимого, тонкого аромата. Совершенно иначе трактуется этот образ в поэме Низами; там он символизирует буйство страсти, любовное томление, жажду наслаждений. В балладе Жуковского сказалась индивидуальная трактовка традиционного мотива, характерная для поэзии преромантизма.

Влюбленный герой обретал облик «сладкогласного певца», также генетически восходящий к Оссиану. Оссиановский бард (характернейший его атрибут — арфа) — участник и певец военной славы, любовных песен, состязающийся в своем искусстве с другими бардами (например, в «Сельмских песнях»), — в духе сентиментализма и раннего романтизма переосмыслен Жуковским. Он предельно приближен к лирическому образу «бедного

---

[12] О том, что именно Оссиан дал Жуковскому краски для создания Минваны, говорит не только имя героини. В планах и конспектах баллады оссиановский колорит этих сравнений выступал еще резче: «...взгляд ее был тих, как <сияние> вечера, голос сладок, как источник. Душа чище <утра>» (ГПБ, ф. 286, оп. 1, № 78, л. 27).

[13] Подробнее о символическом значении розы см.: А. Н. Веселовский. Из поэтики розы. В кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 132—139; М. П. Алексеев. Еще раз о стихотворении Пушкина «Роза». «Русская литература», 1968, № 3, стр. 91—115.

певца», героя лирики Жуковского. Поэтому «лирическая партия» Арминия (основная в балладе) повторяет и конденсирует многие мотивы лирики Жуковского 1800—1810-х годов («Певец», «Цветок», «Вечер», «Плач Людмилы»). В лирических медитациях Арминия, занимающих в балладе значительное место, содержатся устойчивые поэтические формулы, образы, сравнения, метафоры, которые являются развитием характерных для поэта философских размышлений о быстротечности жизни, ее жестокой неустроенности, о близости смерти, о любви и поэзии. Сквозь образ героя просвечивает поэтически преломленный лик автора, душевный мир обоих сливается в нераздельное единство.

Сословное и имущественное неравенство разделяет Минвану и Арминия, воздвигает между ними непреодолимые преграды; потребности душевного общения, влечения сердца роднят героев, зажигают в них пламень взаимного чувства, понимаемого как родство душ:

Но втайне делился
Душою с Минваной Арминий-певец.
. . . .
Минвана забыла
О сане своем
И сердцем любила,
Невинная, сердце невинное в нем.

(II, 73—74)

Так определяется завязка будущей драмы: с одной стороны, царский сан, знатность, богатство, гордые претензии Ордала, с другой — любовь, связавшая воедино Минвану и Арминия и не подвластная расчету и сословным нормам. Возникающий далее мотив тайной, скрываемой от посторонних взоров любви определяет несложный сюжетный рисунок «Эоловой арфы»: ночное свидание героев, «молва» о котором «достигла отца», изгнание Арминия, его смерть, угасание Минваны в разлуке с милым, их соединение в «ином», «лучшем мире»:

Где жизнь без разлуки,
Где все не на час...

(II, 78)

Основные элементы этого сюжета типичны для лирического развития темы запретной, трагически оборванной любви. Сцены ночного свидания, с лирическим диалогом героев, и их расставания с наступлением утра, вынужденная обстоятельствами разлука, смерть героев в финале восходят к многовековой традиции, углубляя ее новым психологическим содержанием. В сущности эта же сюжетная схема лежит в основе трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», вдохновившей любимого Жуковским Г. А. Бюргера, который создал на близкий сюжет балладу «Леонардо и Бландина» (здесь звучат мотивы ночного свидания Ромео и Джульетты). Баллада Бюргера особенно близка по своему сюжету «Эоловой арфе»: ее героев также разделяет социаль-

ная пропасть: Бландина — принцесса, Леонардо — слуга. Впрочем, немецкий поэт-демократ смелее, чем Жуковский, подчеркивает в своем герое черты простолюдина.[14]

Своеобразный фокус повествования, сводящий воедино возникающие в экспозиции темы и мотивы, — сцена ночного свидания героев. Она открывается лирической увертюрой — поэт рисует наступление ночи:

На темные своды
Багряным щитом покатилась луна;
И озера воды
Струистым сияньем покрыла она;
От замка, от сеней
Дубрав по брегам
Огромные теней
Легли великаны по гладким водам.

(II, 74)

Появление луны оживило игру света и тени на поверхности озера: лунный свет заставил высокие предметы на берегу озера (замок Ордала) отбросить огромные тени, притушившие движение струек воды, а освещенная лунным светом поверхность заиграла и засеребрилась струистым блеском — таков непосредственный смысл этих стихов. Но в картине, предшествующей тайному свиданию принцессы и бедного, незнатного певца, обнаруживается и иной, эмоционально-психологический подтекст: поэт дважды напоминает о власти гордых и знатных предков Минваны: недаром луна сравнивается со щитом (сравнение это восходит к поэме Оссиана «Картон»),[15] а от замка, в котором укрепился Ордал, легла на все окружающее тяжелая тень, подчеркнувшая зловещее могущество отца героини.

В сцене ночного свидания, как и в начальных строфах баллады, как бы две природы, две стихии — одна суровая, мрачная, зловещая; другая светлая, полная движения и тепла, сочувствующая героям и укрывающая их:

На холме, где чистым
Потоком источник бежал из кустов,
Под дубом ветвистым —
Свидетелем тайных свиданья часов —
Минвана младая
Сидела одна,
Певца ожидая,
И в страхе таила дыханье она.

(II, 74)

---

[14] См.: G. A. Bürger's sämtliche Schriften, Bd. I. Göttingen, 1796, S. 165—168; ср. с планом «Эоловой арфы»: 1. «Минвана. Принцесса» (там же, л. 27) — подобное определение героини не могло восходить к Оссиану.

[15] Ср., например: «А ты, солнце, катящееся по небу, круглое, как щит моих отцов» («Поэмы Оссиана» Д. Макферсона. Исследование, перевод и примечания Е. В. Балабановой. СПб., 1891, стр. 240). У Е. Кострова это место переведено более нейтрально: «светило» (Оссиан, сын Фингалов..., ч. II, стр. 22).

Определение «чистый» к слову «поток» имеет здесь также двоякий смысл: оно характеризует и невинность героев, чистоту их чувства. Этот мотив был чрезвычайно важен для поэта; недаром в плане «Эоловой арфы» поэт считал необходимым отметить: «...их любовь была чиста, но скрывалась от строгих взоров отца».[16]

Не менее важен и мотив «единственного свидетеля» тайных встреч героев — ветвистого дуба. Это древний, традиционный образ-символ. Еще в «Тристане и Изольде» ночные свидания героев происходят под сосной; у Бюргера появляется «Liebesbaum» (древо любви).[17] «Дуб ветвистый» в балладе Жуковского бережно хранит героев, защищает их любовь от посторонних враждебных взоров, становится как бы соучастником развернувшихся событий. В таком же значении мотив дуба появится в балладе вторично. Арминий, прощаясь с Минваной, обращается к нему:

А ты, дуб ветвистый,
Ее осеняй;
И, ветер душистый,
На грудь молодую дышать прилетай!

(II, 76—77)

Картины природы в балладе не являются, следовательно, лишь фоном действия, они несут эмоционально-лирическую, экспрессивную нагрузку. Психологический параллелизм пронизывает все повествование: этот прием создает общую — романтическую — атмосферу баллады. В пейзаже фиксируется душевное состояние героев, важные оттенки их переживаний и чувств, нюансы их настроений. И в сцене ночного свидания Минваны и Арминия картины окружающей природы становятся лирическим аккомпанементом «дуэта» героев. Его основу составляет развитие и сплетение двух тем: темы Арминия — минорной, трагической, напряженной, и темы Минваны — лирической, мягкой, задушевной. Взаимно переплетаясь, перебивая и дополняя одну другую, они образуют единую лирическую партитуру.

«Дуэт» открывается лирической партией Арминия. Переменчивый свет луны, бег волн напоминают ему о быстротечности жизни, о непрочности счастья, которое — лишь кратковременный миг:

«Как быстрые воды
Поток свой лиют —
Так быстрые годы
Веселье младое с любовью несут».

(II, 74)

---

[16] ГПБ, ф. 286, оп. 1, № 78, л. 27.

[17] В этом же значении (как непременный атрибут тайной встречи) Пушкиным используется в балладе «Там у леска, за ближнею долиной...» (1819) образ ивы.

Здесь намечены контуры настроения героя, раскрыта общая причина его «унылости». Тема любви также затронута лишь в самом обобщенном виде. В ответе Минваны лирически подхватывается, повторяется тема Арминия, но уже в отраженном, переосмысленном виде:

Пусть воды лиются, пусть годы бегут,
О верный! о милый!
С любовию годы и жизнь унесут!

(II, 74—75)

Драматическая интонация Арминия смягчена здесь сознанием того, что любовь и жизнь неразрывны. Первая ступень диалога логически завершается этой мыслью. Однако вопрос — восклицание Минваны

Что же сердце уныло? —

придает диалогу лирическую незавершенность, намечает связь со второй его частью.

Как бы отвечая на вопрос Минваны, Арминий продолжает свои лирические сетования, которые теперь, однако, конкретизируются. Соответственно нарастает и драматизм ситуации:

Минвана, Минвана,
Я бедный певец;
Ты ж царского сана,
И предками славен твой гордый отец.

(II, 75)

Героиня вновь отзывается на сомнения Арминия и вместе с тем снимает их напряженность:

Что в *славе* и *сане*?
Любовь — мой высокий, мой царский венец.
О милый, Минване
Всех витязей краше смиренный певец.[18]

(II, 75)

В ответе Минваны произведена переоценка ценностей: здесь употребляются те же или почти те же слова, но им придан противоположный смысл: истинный «царский венец» — любовь, «смиренный певец» краше и выше горделивых витязей. Повторяется и вопрос героини, однако в нем уже звучат утвердительные интонации:

Зачем же уныло
На радость глядеть?
Все близко, что мило;
Оставим годам за годами лететь.

(II, 75)

На третьей ступени диалога возникающие ранее темы лирически синтезируются. В словах Арминия объединяется мысль

[18] Курсив мой, — *Р. И.*

о мимолетности счастья и сознание непреодолимости реальных препятствий к его достижению. Отсюда порыв удержать прекрасное мгновенье, принесшее героям «веселое вместе». И вновь эти темы подхвачены и одновременно лирически переосмыслены в ответе Минваны: радость не умчится вместе с зарею, потому что любовь неразрывна с жизнью, а мир прекрасен лишь присутствием любимого.

Последующие строфы (17—18) переключают повествование в новую лирическую тональность, вносят в него существенно новые мотивы. Происходит очередной сюжетный сдвиг: наступает утро, а это возвращает героев из мира, где гармонически царствует природа и любовь, в суровый мир реальности. Близится разлука. Соответственно напряженно-прерывистый характер приобретает и диалог.

Традиционная ситуация расставания любящих на заре предопределила использование в этой сцене мотивов и настроений (а также жанровой структуры) «альбы», одного из жанров лирики трубадуров, обозначающего «утреннюю песню».[19] Но и здесь мы сталкиваемся со сложнейшим (почти не подлежащим выделению) сплавом различных жанрово-стилистических пластов. Скорее всего, интонации и мотивы «альбы» проникли в «Эолову арфу» через посредство Шекспира (в «Ромео и Джульетте» также есть сцена предутреннего расставания героев). Недаром в планах «Эоловой арфы» упоминается жаворонок с его утренней песней.

Борение противоречивых и сложных переживаний передано в картине раннего утра, когда ночь еще не совсем прошла, а рассвет едва-едва наступает и его первые вестники (багряная заря, утренний ветерок, неясные шорохи и звуки) сначала робко, а затем все отчетливее пробуждают все окружающее, торопя разлуку героев. Наступающий день обостряет их трагические предчувствия. Оставляя Минване «залогом прекрасных минувшего дней» свою арфу, Арминий говорит о будущей встрече, о соединении с любимой в «мире ином». Однако тоска по земному, реальному счастью, сознание его недосягаемости и невозможности отказаться от мысли о нем, неразделимость жизни и любви (лейтмотив всех лирических признаний героев!) пронизывают этот монолог. Мысли героя о смерти при всей их грустной примиренности звучат трагически. И вновь поэт прибегает к символике. Вот как предсказана смерть Арминия:

> Когда же мой юный,
> Убитый печалию, цвет опадет,
> О верные струны,
> В вас с прежней любовью душа перейдет.
> Как прежде, взыграет

[19] См.: В. М. Жирмунский. Литературные отношения Востока и Запада. В кн.: Труды юбилейной научной сессии. Секция филолог. наук. Л., Изд. ЛГУ, 1946, стр. 168—169; В. Шишмарев. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911, стр. 93—121.

Веселие в вас,
И друг мой узнает
Привычный, зовущий к свиданию глас.

(II, 76)

Образ опадающего цветка символизирует и смерть Минваны. Ее последний монолог перекликается с прощальными словами Арминия. В этом, по-видимому, также проявился сознательный композиционный прием:

О милые струны,
Играйте, играйте... мой час недалек;
Уж клонится юный,
Главой недоцветшей ко праху цветок.

(II, 79)

Разнообразен и изысканно прихотлив стих «Эоловой арфы».[20] Музыкальность, напевность его создается оригинальным сочетанием в пределах одной строфы двухстопных и четырехстопных амфибрахиев с перекрестным чередованием женских и мужских рифм. Поэтическая инверсия, переносы логических ударений, необычная цезура, определяющие ритмический рисунок каждой отдельной строфы, служат подчеркиванию как отдельных зрительных образов, так и метафор, сравнений, образующих эмоционально-лирический стиль баллады в целом.

Мелодический рисунок строфы сложился у Жуковского не сразу. Черновые наброски баллады дают иную схему размера и строфы (сочетание в ней пяти- и трехстопных ямбов), отброшенную Жуковским. Схема строфы предшествует у Жуковского созданию стихов. Как романтик, Жуковский принадлежит к поэтам, для которых ритм имел первостепенное значение; он складывался прежде, чем стихотворение облекалось в «плоть» и «кровь».

Звуковая инструментовка стиха чрезвычайно важна для баллады. Подкрепляя и усиливая музыкально-ритмический рисунок баллады, она выпукло и выразительно «доносит» живописную образность описаний. Таковы, например, звуковой образ эха в сцене охоты Ордала:

И долы с холмами,
Шумя, отвечали зовущим рогам,

(II, 72)

или аллитерации в сцене ночи (тишина, плавность, спокойное течение вод), в сцене «оживления арфы» (самим подбором звуков воссоздается откуда-то издалека протяжный, мелодичный звук ее струн). Эта ритмико-мелодическая сторона в балладе нигде не становится самоцелью, но выступает в гармоническом

---

[20] Стих «Эоловой арфы» требует специального рассмотрения. Я ограничиваюсь лишь самым важным и характерным.

единстве с ее содержанием, поэтической образностью, логическим и эмоциональным смыслом.

Важнейшая роль в создании общего настроения баллады принадлежит пейзажу. Все сюжетные сдвиги подготовляются через пейзаж. Картины Морвены, открывающие балладу, емко развертывают экспозицию действия; сцена тайного свидания открывается ночным пейзажем, а завершает ее картина рассвета.

Несколько лаконичных, графически намеченных (а не развернутых, живописных) картин передают душевную опустошенность героини, оставшейся одной, и вместе с тем через эти повторяющиеся картины создается представление о замедленном течении времени, тягостном для Минваны, потерявшей Арминия:

Луна воссияла...
Минвана у древа... но где же певец?

(II, 77)

И далее:

И поздно, и рано
Под древом свиданья Минвана грустит.
Уныло с Минваной
Один лишь нагорный поток говорит;
Все пусто; день ясный
Взойдет и зайдет —
Певец сладкогласный
Минвану под древом свиданья не ждет.

(II, 77)

Поэту важно передать, что в душе героини еще жива надежда на встречу с возлюбленным. И это настроение передано через пейзаж; он дан глазами героини, которая зорко всматривается в листву дуба, чутко прислушивается к каждому шороху:

Прохладою дышит
Там ветер вечерний, и в листьях шумит,
И ветви колышет,
И арфу лобзает... но арфа молчит.

(II, 77)

Следующее четверостишие знаменует новый сдвиг: наступает весна, с ней воскресают надежды, все обновляется — приближается встреча. Настроение ожидания и обновление надежды передано в великолепных картинах весенней ликующей природы; пейзаж приобретает звуки, краски, движение:

Творения радость,
Настала весна —
И в свежую младость,
Красу и веселье земля убрана.

(II, 77)

Подобно тому как картина наступающего утра (в сцене тайного свидания) изнутри подготовляла разлуку героев, наступление весенней ночи (постепенное угасание дня, появление звезд, зами-

рание движения вод) эмоционально готовит сцену «оживления арфы»:

И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно задумчивый звон;
И тише дыханья
Играющей в листьях прохлады был он.
В ней сердце смутилось:
То друга привет!
Свершилось, свершилось!..
Земля опустела, и милого нет.

(II, 78)

И снова сразу же меняется характер пейзажа. Эмоциональный, красочный, лирически насыщенный пейзаж исчезает; картина природы снова становится скупой, лаконичной: когда Минвана приходит в себя, «уже восходила заря, и над нею была тишина».

Интересно, как в тексте баллады меняется значение слов «тишина», «тихий», «тихо» — излюбленных определений Жуковского. В сцене первого свидания Минваны и Арминия определения эти эмоционально связаны с понятием душевного спокойствия, радости: «тихая радость», «волны, златимые тихо блестящей луной»... В картине наступления ночи, когда зазвучала арфа Арминия, вновь появляются определения, связанные по смыслу с понятием тишины: «на землю с молчаньем сходила ночная, росистая тень», «ветер улегся на спящих листах». Но теперь их эмоциональный смысл иной, они передают ожидание, временное затишье перед чем-то значительным. В последней сцене слово «тишина» семантически связано с процессом замирания жизни: мир в глазах Минваны, потерявшей милого, опустел и онемел. Его живой облик, запечатленный в пейзаже, исчезает: Минвана опять каждый вечер ходит на холм, но мысленно и по существу она уже «в мире ином». Картины природы как таковые отсутствуют. И только в эпилоге баллады снова возникает лирический пейзаж, в котором с изумительной тонкостью подмечены малейшие изменения в природе, предшествующие наступлению ночи: легкие зыби туманов, возникающие над потоками, холмами, полями, и луна, которая в туманном ореоле светит, как в дымке. Эта картина подготовляет появление теней любящих, она как бы одухотворена и согрета их присутствием:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей, —
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

(II, 79)

Фантастический характер эпилога возвращает нас к произведениям, посвященным гибели влюбленных, обретающих свое соединение лишь после смерти. В них традиционным символом необо-

римости подлинной любви становилось обычно признание окружающими прав погибшей четы на соединение: умерших героев хоронили вместе («Ромео и Джульетта», «Леонардо и Бландина»). Если же этого не происходило, то на могилах любящих вырастали цветы или деревья (обычно имеющие определенный символический смысл), которые сплетались вместе, соединяя таким образом любящую чету.[21] Сам момент гибели героев — наиболее драматический эпизод всего повествования — описывался со всеми его подробностями. У Жуковского финал иной: мы ничего не знаем об обстоятельствах смерти Арминия и Минваны. На фоне чистой и трепетной любви героев, их унылой настроенности, покорности «обстоятельствам» особенно жестокой и бесчеловечной рисуется власть сословно-имущественных норм, царящих в окружающем мире и приведших героев к гибели. И все же вопреки жизненной неустроенности, враждебности действительности всему подлинно человеческому герои Жуковского обретают соединение. Поэт воспользовался для выражения этой идеи легендой, почерпнутой у Оссиана, — о вещем смысле звучания арфы, струн которой коснулся ветер.[22] Трепетное и чистое, трогательное в своей незащищенности, идеальное по самой своей сути чувство первой романтически-юношеской любви, вступившей в трагическое несоответствие с действительностью, с огромным мастерством поэт-романтик Жуковский передал в своей «Эоловой арфе».

---

[21] См. об этом: А. Н. Веселовский. Тристан и Изольда. В кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи, стр. 117.

[22] «Ежели ветр производил звуки в арфах бардов, то, по их мнению (древних калелдонцев, — *Р. И.*), значило, что сей тон произведен легким прикосновением теней, предвещающих смерть какого-нибудь знаменитого мужа; и редко вождь или государь лишался жизни, чтобы арфы бардов, от него покровительствуемых, не произнесли такого прорицательного звука» (Оссиан, сын Фингалов... ч. I, стр. LIX).

И. З. Серман

*

К. БАТЮШКОВ
«МОИ ПЕНАТЫ. ПОСЛАНИЕ К ЖУКОВСКОМУ И ВЯЗЕМСКОМУ»

«Мои пенаты» (1811) (опубликовано — 1814) написаны были в момент, когда Батюшков в основном разрешил для себя проблему собственного «слога». Годом ранее, в 1810 г., он составил план сборника стихов, который намеревался напечатать, выразив этим уверенность в достижении поэтической зрелости. Именно к этому времени Батюшков определил свою позицию не только по отношению к литературным противникам (ревнителям «старого слога» — шишковистам), но к учителям — И. И. Дмитриеву и Г. Р. Державину — и, что всего было сложнее, — по отношению к поэтам, близким ему по основным принципам, прежде всего к В. А. Жуковскому. В противоположность стремлению Жуковского выразить «невыразимое», бесконечную глубину духовной жизни человека, Батюшков, считая эту задачу для поэзии в принципе неразрешимой, сосредоточился на изображении внутреннего через внешнее, душевного через физическое. Но собственно стилевая устремленность Батюшкова принципиально не отличалась от творческих исканий Жуковского и в значительной степени совпадала с поэтической практикой Дмитриева — с общей работой карамзинистов над созданием единого поэтического стиля, пригодного для выражения всего многообразия эмоционального мира поэта. Практически это означало преодоление восходящей к Ломоносову теории трех стилей и строгой регламентации жанров, провозглашенных в начале века «Беседой любителей русского слова».

В послании «Мои пенаты», в жанре, если и не совсем новом для русской поэзии, то существенно обновленном Батюшковым, проблема единого слога, стилистической цельности была осуществлена в обогащенном по сравнению с его же стихами 1809—1810 гг. виде. Осложненность стилевого рисунка «Моих пенатов» была неодобрительно отмечена Пушкиным в его пометках и замечаниях, сделанных на полях 2-й части сборника Батюшкова «Опыты в стихах и прозе» в эпоху уже полной зрелости пушкинского таланта, не позже середины 1820-х годов.

Однако, как ни интересны и поучительны для нас замечания Пушкина, мы не можем считать их абсолютной мерой художественности. Пушкин, указывая на недостатки «Моих пенатов»,

одновременно оценивал их восторженно и увлеченно, называл это послание «прелестным». Он считал «главным пороком» послания «слишком явное смешение древних обычаев мифологии с обычаями жителя подмосковной деревни». «Музы, — писал Пушкин, — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но *норы* и *келии*, где лары расставлены, слишком переносят нас в греч<ескую> хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед камином Суворовского солдата с двуструнной балалайкой. — Это все друг другу слишком уже противоречит».[1] Пушкин сопоставил следующие строки в описании жилища поэта в «Моих пенатах»:

Отечески пенаты,
О пестуны мои!
Вы златом не богаты,
Но любите свои
Норы и темны кельи,
Где вас на новосельи
Смиренно здесь и там
Расставил по углам
. . . .
В сей хижине убогой
Стоит перед окном
Стол ветхой и трехногой
С изорванным сукном
. . . .
Но ты, о мой убогой
Калека и слепой,
Идя путем-дорогой
С смиренною клюкой,
Ты смело постучися,
О воин, у меня,
Войди и обсушися
У яркого огня.
О старец, убеленный
Годами и трудом,
Трикраты уязвленный
На приступе штыком!
Двуструнной балалайкой
Походы прозвени. .[2]

То, что для Пушкина уже к середине 1820-х годов представлялось в этих стихах художественной ошибкой и что именно как результат пушкинских свершений стало общим непременным требованием в русской поэзии — единство стилистического воспроизведения определенного национально-культурного уклада, — для русской поэзии на рубеже 1800—1810-х годов еще не стало очередной творческой проблемой. Батюшков, который в своих переводах стихов Парни находил разные поэтические средства для передачи того, что он считал духом северной или южной поэзии, ставил перед собой иную художественную задачу — создание единого, общего поэтического «слога» — стиля, как сказали бы мы, способного выразить все многообразие духовной жизни современного человека. За это он так ценил итальянских поэтов Ариосто и Тассо, и сам искал способов соединения, сплочения воедино того, что в практике русской поэзии существовало раздельно. Он хотел соединить крайние, противоположные сферы поэтического словоупотребления, такие как античная мифологическая образность и терминология русской духовной оды, переложений псалмов, образность славянской Библии и античной поэзии. В больших мас-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. XII, Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 273.

[2] К. Н. Батюшков. Сочинения. Гослитиздат, М., 1955, стр. 166—167. Далее стихотворение цитируется по этому изданию.

штабах, в оригинальном для русской поэзии 1810-х годов жанре такое соединение несоединимого до него Батюшков и осуществил в «Моих пенатах». Батюшков считал, что перед ним стоит задача синтезирования разноприродных сфер поэтического языка, и потому сознательно шел на «смешение», которое Пушкину через двадцать лет уже казалось художественно недопустимым.

Пенаты и *пестуны* — это понятия, взятые из совершенно разных сфер жизни и литературы; мифологически-литературное *пенаты* и бытовое, несколько фамильярное *пестуны* употреблены Батюшковым как поэтические синонимы, как обозначения одного и того же понятия. Но так как они употреблены в переносном значении, то это их уравнивает. Батюшков все время пользуется двойными обозначениями для определения одного и того же предмета:

Но любите свои
Норы и темны кельи.

(168)

Кельи и *норы* опять-таки употреблены как смысловые дублеты, как поэтические обозначения того места, какое поэт отводит своим домашним богам. Одно из этих понятий (*норы*) бытовое, домашнее, другое — *кельи* — взято из более высокого стилистического слоя и применено в сниженном, переносном значении. «Пенаты» в поэтическом сознании Батюшкова — не греческие боги домашнего очага с их конкретными религиозно-бытовыми обязанностями, а боги — покровители поэзии, символические обозначения того мира, в котором живет поэт, сам Батюшков; «кельи» и «норы» — не хижины греческих поселян, а поэтические обозначения той же сферы поэзии.

«Смешение» «обычаев жителя подмосковной деревни» с «обычаями мифологии», которое осуждал Пушкин, им намеренно преувеличено. Из чего можно заключить, что в «Моих пенатах» изображена «подмосковная» деревня? Ведь «жилище» поэта, которое изображается в «Моих пенатах», при каждом упоминании называется иначе:

О лары! уживитесь
В *обители* моей,
Поэту улыбнитесь.
И буду счастлив в ней!..
В сей *хижине* убогой
. . . .
В убожестве с тобой
Мне мил *шалаш* простой

. . . .
А вы, смиренной *хаты*
О лары и пенаты!
. . . .
Придите в час беспечный
Мой *домик* навестить..[3]

Перед нами довольно пестрый набор обозначений того «уголка», где обитает поэт: *обитель, хижина, шалаш, хата, домик*... Ни один из этих поэтических синонимов не служит точным определением того действительного дома, где живет или мог бы жить

---

[3] Курсив здесь и далее мой, — *И. С.*

поэт. Противоречат попытке Пушкина локализировать местопребывание поэта («подмосковная деревня») и следующие строки:

Пускай в стране *безвестной*
В тени лесов густых
Богинею слепою
Забыт я от пелен...

(169)

Итак, почему же Батюшков, который уже в «Мечте» (1802) ясно представлял себе разницу между поэзией севера (Оссианом) и юга (Горацием), в пору достижения полной поэтической зрелости допустил такое очевидное, намеренное «смешение» столь различных стилистических пластов? Где же живет поэт? Думаю, что ответ содержится в самом стихотворении:

Без злата и честей
Доступен добрый гений
Поэзии святой
И часто в мирной сени
Беседует со мной.
Небесно вдохновенье,
Порыв крылатых дум!
(Когда страстей волненье
Уснет... и светлый ум,
Летая в поднебесной,
Земных свободен уз,
В Аонии прелестной
Сретает хоры муз!)

(169—170)

Поэт живет в собственной стране, стране поэзии. Здесь с ним покой, живая красота (Лила), любовь и поэты — мертвые и живые, учителя и друзья. Мир поэтической «мечты», который в ранних стихах Батюшкова, как и в стихах Карамзина и Жуковского, существовал только как мир идеальный, ничем не связанный с миром повседневного человеческого бытия, изображен в «Моих пенатах» как мир действительной, реальной жизни поэта по контрасту с миром житейской прозы.

Принцип контраста осуществляется в послании Батюшкова на всех уровнях, начиная от собственно словесно-стилистического выражения и кончая характеристикой самого поэта, его друзей и литературных наставников. Насколько сознательно Батюшков относился к этому принципу, видно из его критических суждений по поводу послания П. А. Вяземского «К подруге» (1815), представляющего подражание «Моим пенатам». В своих замечаниях на послание Вяземского Батюшков исходил из общей одобрительной оценки контрастного изображения «счастья домашнего» и «суеты света».[4] На этой же «противоположности» построены и «Мои пенаты», где описание «хижины убогой» поэта и всего образа его жизни дается на фоне отрицаемой и порицаемой жизни богачей, знатных мира сего:

Не вина благовонны,
Не тучный фимиам
Поэт приносит вам,
Но слезы умиленья,
Но сердца тихий жар
И сладки песнопенья,
Богинь пермесских дар!

(166)

---

[4] К. Н. Батюшков. Сочинения, т. 3. СПб., 1886, стр. 312; первая половина 1815 г.

Миру богатства, материального избытка, денежного изобилия, миру вещей поэт противопоставляет мир идей и чувств, миру реальному — мир идеальный, где живут по законам красоты, любви и счастья.

Тема осуждаемого богатства, «злата» проходит через все послание от самого его начала:

Отечески пенаты,
О пестуны мои!
Вы *златом* не богаты...

(166)

Упоминанием о «злате», богатстве начинается и та часть стихотворения, где говорится о поэзии и поэтах:

Без *злата* и честей
Доступен добрый гений
Поэзии святой
И часто в мирной сени
Беседует со мной.

(169)

Принцип «противоположности», контрастности в изображении распространяется у Батюшкова в его послании и на тему смерти.

Уже в стихах оригинальных и переводных, написанных до «Моих пенатов», у Батюшкова тема любви влечет за собой тему смерти. В стихотворении «Элизий» смерть есть только переход в другой мир, где обитают и после смерти поэты:

Там, под тенью миртов зыбкой,
Нам любовь сплетет венцы
И приветливой улыбкой
Встретят нежные певцы.

(122)

Смерть в изображении Батюшкова для тех, кто понял смысл жизни и посвятил ее наслаждению любовью и красотой (поэзией), — не гибель, не наказание, не разрушение личности, а естественное завершение существования человека, свободного от страха и жалкой привязанности к земному существованию. С еще большей полнотой это преодоление смерти, победа над нею любви, красоты, поэзии (которая включает в себя и красоту и любовь) провозглашено в «Моих пенатах»:

Когда же парки тощи
Нить жизни допрядут
И нас в обитель нощи
Ко прадедам снесут, —

Товарищи любезны!
Не сетуйте о нас,
К чему рыданья слезны,
Наемных ликов глас?

(173)

Поэт хочет, чтобы ничего траурного или скорбного не связывалось с его смертью:

И путник угадает
Без надписей златых,

Что прах тут почивает
Счастливцев молодых!

(173)

Сознание краткости жизни, неизбежной смерти не побуждает поэта к внешней деятельности, он живет в созданном его фантазией мире любви и красоты. Это дает поэту сознание превосходства не только над повседневным торжищем корыстных интересов и карьерных интриг, но и над самой смертью. Ибо смерть не может лишить чего бы то ни было свободного человека, а герой «Моих пенатов» свободен от всех пут, вяжущих людей в сфере материальной зависимости.

Огромное значение для динамики стихотворения имеет контрастное ведение тем, постоянное их взаимопереплетение, чем создаются явно ощущаемые «движение», «скорость» и устраняются вялость и растянутость, свойственные более ранним большим стихотворениям Батюшкова (как «Мечта» в редакции 1810 г.). Контрастное и неожиданное ведение двух тем в «Моих пенатах» можно проследить в любом эпизоде. Соединение тем любви и смерти получает свое синонимическое развитие в контрастном, но взаимосвязанном объединении и других двух тем — упоения радостью и предчувствия смерти. Сначала звучит тема жизненного пира:

О! дай же ты мне руку,
Товарищ в лени мой,
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!

(172)

Затем вступает в свои права время, напоминая о конечности всякого земного существования, а следовательно, о неизбежности смерти:

Пока бежит за нами
Бог времени седой
И губит луг с цветами
Безжалостной косой.

(172—173)

В следующих восьми строках обе эти темы — упоения жизнью и неизбежности смерти — даются слитно:

Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим,
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим;

Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!

(173)

Почти каждая строка в этом отрывке внутри себя таит неожиданность, непредвиденное столкновение смыслов, иногда даже графически отмеченное:

И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!

Иногда несоединимость сочетаемых строк, их смысловая контрастность скрадывается соединительным союзом, который придает этому сочетанию видимость причинной связи, на самом деле отсутствующей:

Упьемся сладострастьем
И смерть опередим.

Впечатлению видимой связи при отсутствии прочной связи внутренней, причинной служит система анафор в соседних (или даже не ближних) строках, подхваты-повторы на границах больших и малых эпизодов.

Анафоры являются в «Моих пенатах» частым приемом скрепления строк:

Не вина благовонны,
Не тучный фимиам
Поэт приносит вам,
Но слезы умиленья,
Но сердца тихий жар
. . . .
До утренних лучей
Спокойно обладает,
Спокойно засыпает
Близ друга сладким сном!..

. . . .
Я Лилы пью дыханье
На пламенных устах,
Как роз благоуханье,
Как нектар на пирах!..
. . . .
И ужин Агатона
И наслажденья храм.

Другой прием анафорического начала — повтор через строку:

То повестью прелестной
Пленяет Карамзин,
То мудрого Платона
Описывает нам.

(170)

Иногда это повторение охватывает три и более строки:

Ты любишь песни нежны
И рюмок звон и стук!
В час неги и прохлады
На ужинах твоих
Ты любишь томны взгляды
Прелестниц записных.

(172)

. . . .
К чему рыданья слезны,
Наемных ликов глас?
К чему сии куренья,
И колокола вой,
И томны псалмопенья
Над хладною доской?
К чему?..

(173)

Не меньшее значение в создании того, что Батюшков называл «движением», имеет в «Моих пенатах» система междустрочных скреп-подхватов:

Стрелою мчится время,
Веселие *стрелой!*

Конец одного эпизода в послании содержит подхват, за которым следует межстрофический подхват:

Мне *мил* шалаш простой,
Без злата мил и красен
Лишь прелестью твоей!

Без злата и честей
Доступен добрый гений
Поэзии святой
И часто в мирной сени
Беседует со мной.

(169)

Первым читателям «Моих пенатов» было заметно внешнее сходство стихотворения с распространенным во французской поэзии XVIII века типом дружеского стихотворного послания, где поэт обычно вводил в идеализированное изображение своего повседневного быта перечень своих литературных учителей. Подобные послания служили в основном литературно-полемическим целям. Так, Вяземский, получив от Батюшкова «Мои пенаты», указал на сходство их с посланием Ж. Грессе «La Chartreuse» («Обитель») (1747). Французский поэт построил свое стихотворение, очень пространное (в нем вдвое больше стихов, чем у Батюшкова), на мотиве прославления жизни в сельском уединении, которое сопоставляется с литературной суетой Парижа. «Обитель» Грессе наполнена полемикой и памфлетными характеристиками неприятелей поэта. У Батюшкова в «Моих пенатах» прямой полемики нет совершенно; его литературные вкусы и симпатии высказаны в положительной форме, в виде списка образцовых русских поэтов и в обращении к друзьям — Жуковскому и Вяземскому. Конечно, самый список этот у Батюшкова вызывающе полемичен по отношению и к А. С. Шишкову и его группе, и к «школе» эпигонов Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриева, но литературная полемика как таковая в «Моих пенатах» отсутствует. Самый перечень любимых авторов у Батюшкова иной, чем у Грессе. Французский поэт включил в список своих любимцев, кроме французских, еще и греческих, латинских, английских, итальянских писателей, сопроводив имя почти каждого из них поэтической характеристикой; первым идет у него Анакреон, затем появляется Гораций; только после Горация и Анакреона следуют французские поэты из числа либертенов-эпикурейцев, а затем поэты-эпики нового времени, о которых Батюшков совершенно ничего не говорит. Далее, среди любимых поэтов Грессе помещает «более серьезных» писателей — от Монтеня до Лабрюйера. Многое в этом списке для начала XIX века устарело, Грессе писал свою «Обитель» тогда, когда литература начала XVIII века была еще живым явлением, а не полузабытой классикой. Батюшков не мог и не хотел повторять «список» Грессе; ему нужно было высказать свои литературные взгляды и симпатии, и он это сделал в форме совершенно недвусмысленной. Наряду с поэтами общепризнанными, Ломоносовым, Державиным, Богдановичем, в «Моих пенатах» полную и пристрастно почтительную характеристику получили Карамзин, Дмитриев и рядом с ними — друзья Батюшкова, Жуковский и Вяземский. Некоторые из этих поэтических характеристик были плодом долгого обдумывания и тщательной от-

делки. Так, о Карамзине сначала были написаны следующие стихи:

Пером из крыльев Леля
Здесь пишет Карамзин,
Преемник Мармонтеля
В таблицах Мнемозин,
Любовны приключенья
Девиц и светских дам
И сладки откровенья
Чувствительным сердцам.

. . . .
Всегда внушенный чувством,
Умел он позлатить
Оратора искусством
Повествованья нить
И в слоге плавном слить
Всю силу Робертсона
И сладость Ксенофона...[5]

Эта характеристика, где были выделены повествовательное искусство и «чувствительность» Карамзина, к которой Батюшков относился не очень одобрительно, в окончательном тексте была заменена другой:

Фантазии небесной
Давно любимый сын,
То повестью прелестной
Пленяет Карамзин,
То мудрого Платона
Описывает нам

И ужин Агатона
И наслажденья храм,
То древню Русь и нравы
Владимира времян,
И в колыбели славы
Рождение славян.

(170—171)

Вместо «чувствительности» и «любовных приключений» светских дам и девиц в новой характеристике Карамзина говорится о нем как о поэте, историке, мыслителе.

Особое место в послании Батюшкова занимают поэтические портреты его адресатов — Жуковского и Вяземского. Каждый из друзей-поэтов получил свой облик в соответствии с содержанием своего творчества, каким оно представлялось Батюшкову. Жуковский в «Моих пенатах» — поэт любви небесной, «петраркизма», как иначе характеризовал такую любовь Батюшков:

Сложи печалей бремя,
Жуковский добрый мой!
Стрелою мчится время,
Веселие — стрелой!

Позволь же дружбе слезы
И горесть усладить
И счастья блеклы розы
Эротам оживить.

(172)

Вяземский представлен в «Моих пенатах» единомышленником автора послания, поэта веселья и любви:

Питомец муз надежный,
О Аристиппов внук!
Ты любишь песни нежны
И рюмок звон и стук!
В час неги и прохлады
На ужинах твоих

Ты любишь томны взгляды
Прелестниц записных,
И все заботы славы,
Сует и шум и блажь
За быстрый миг забавы
С поклонами отдашь.

(172)

Литературные «портреты» друзей-поэтов (при всей условности этого термина), живых и действующих, уже известных читателям

---

[5] К. Н. Батюшков. Сочинения. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 487—488.

первой публикации «Моих пенатов», сообщают и облику самого автора послания литературную достоверность, «портретность». Созданный Батюшковым образ поэта стал его автопортретом именно в соотнесенности с литературными портретами его друзей; невыдуманность, реальность их существования придала столь же несомненную достоверность главному герою послания, его автору.

О силе действия образа поэта, созданного в «Моих пенатах», на читателей можно судить по отражению, которое образ этот получил в стихах других поэтов-современников. Все, кто писал о Батюшкове после появления «Моих пенатов», воспроизводили его литературный автопортрет, перефразировали его строки и образы.

Жуковский (май 1812):

Прости ж, поэт бесценной;
Пускай живет с тобой
В обители смиренной
Посредственность, покой,
И муза, и хариты,
И лары домовиты;
Ты к ним любовь питай,
Строй лиру для забавы
И мимоходом славы
Жилище посещай.[6]

Пушкин (1814):

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженных любимец,
Наперсник милых Аонид!
Почто на арфе златострунной
Умолкнул, радости певец?..[7]

Вяземский (1815):

А с ним и сладострастный
Цитерских битв певец,
Тибулл наш сладкогласный,
И гражданин, и жрец
И Пафоса и Книды,
От Марса и Киприды
Приявший свой венец,
Быть может, к нам в дубравы
Перенесет Тибур
И, сердцем Эпикур,
Все обольщенья славы
И шумные забавы
Столицы между нас
Придет забыть на час.[8]

Воейков (1819):

А ты в венце из роз и с прадедовской чашей,
Певец веселия и бедствий жизни нашей
Роскошный Батюшков! пленительный твой дар
Любви, поэзии, вина и славы жар,
Овидий сладостный, любимец муз Гораций,
Анакреон и ты, вы веруете в Граций.[9]

Как мы видим, живой поэт Батюшков отождествлялся в литературном сознании эпохи, в представлении его единомышленников и литературных врагов с им же созданным литературным образом поэта. Ибо в «Моих пенатах» он изложил программу

---

[6] В. А. Жуковский, Собр. соч. в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 135.

[7] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М., 1937, стр. 72.

[8] П. А. Вяземский. Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 78—79.

[9] «Вестник Европы», 1819, № 8, стр. 254.

своего жизненного поведения, основанную на провозглашении полной независимости от «придворных уз», от мира корыстолюбия и чиноцочитания, программу создания в искусстве слова гармонического образа полноты жизни, воплощенного в образе поэта, заместившего реальную личность Константина Николаевича Батюшкова. Характерны для жанра дружеских посланий, вдохновленных «Моими пенатами», слова Жуковского в конце его послания «К Батюшкову». О себе Жуковский писал:

> Таков к друзьям заочно,
> Каков и на глазах —
> Для них стихи кропает,
> И быть таким желает,
> Каким в своих стихах
> Себя изображает.[10]

Следовательно, тот образ поэта, какой создавался в его собственных и чужих, к нему обращенных стихах, воспринимался именно как литературный образ, как идеал и норма, а не как отражение биографически достоверного материала. Поэты пишут стихи о самих себе, о поэтах и поэзии в ее отношениях к миру, к истории, к человечеству, но, каков бы ни был масштаб постановки проблемы, исходным пунктом ее является живое средоточие поэзии — сам поэт, хотя облик его может нести на себе более или менее резкую печать индивидуальной его судьбы. Не получив еще в поэзии права на биографию, поэты получают право на судьбу: Жуковский становится певцом своей неразделенной любви, Денис Давыдов — своего гусарства, Батюшков — поэтом радостного наслаждения жизнью. При этом поэт никак не может вырваться из плена своей литературной судьбы: Жуковский навсегда остается певцом грусти, печали, разлуки, безнадежности, что бы он ни писал позднее; Денис Давыдов, серьезный военный писатель и теоретик партизанской войны, остался в литературе певцом «рома и арака», а Батюшков так и пребывает до наших дней певцом изящного наслаждения жизнью, хотя, как известно, судьба его и творчество оказались полны подлинного, совсем не литературного трагизма.

Образ поэта в «Моих пенатах» создавался в расчете на внежанровое восприятие; жанр дружеского послания дал возможность Батюшкову создать впечатление поэтической личности, представить литературный образ как портрет автора, Константина Батюшкова, и в этом не только важное историко-литературное значение «Моих пенатов», но и источник того сильного поэтического впечатления, которое послание Батюшкова производит на нас также и сегодня.

---

[10] В. А. Жуковский, Собр. соч. в четырех томах, т. I, стр. 137.

А. В. Архипова

*

К. РЫЛЕЕВ «Я ЛЬ БУДУ В РОКОВОЕ ВРЕМЯ...»

Среди многочисленных лирических произведений К. Ф. Рылеева наиболее интересно и значительно стихотворение «Я ль буду в роковое время...». Впервые оно было опубликовано в «Полярной звезде на 1856 г.» А. И. Герцена и Н. П. Огарева под названием «Гражданин», и, хотя название это вряд ли принадлежит Рылееву,[1] оно закрепилось за стихотворением. До нас дошел автограф стихотворения, сохранившийся в архиве И. И. Пущина, и несколько его списков (копия с уничтоженного автографа, находившегося в следственном деле, список Н. Бестужева, список М. Бестужева и текст, опубликованный в «Полярной звезде на 1856 г.» с какого-то другого списка). Все они имеют некоторые разночтения; автограф, с которого стихотворение печатается во всех советских изданиях, дает наиболее достоверный текст, который мы и будем иметь в виду.[2]

Стихотворение, по всей видимости, написано Рылеевым в 1824 году,[3] однако свидетельства современников называют другое время создания его — декабрь 1825 года.[4] Во всяком случае это одно из произведений зрелого Рылеева, в которых достаточно полно проявились оригинальность и самобытность его стиля.

---

[1] См. примечания Ю. Г. Оксмана к стихотворению в кн.: К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, стр. 397 (Библиотека поэта. Большая серия).

[2] Копия с автографа из следственного дела имеет с автографом одно разночтение. В 13-м стихе:

Пусть, хладные душой, бросают хладный взор.

Но этот вариант ближе к тексту автографа, чем другие списки, где в 13-м стихе было:

Пусть с хладнокровием бросают хладный взор.

[3] См. об этом примечания Ю. Г. Оксмана в кн.: К. Ф. Рылеев. Стихотворения. Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма. Гослитиздат, М., 1956, стр. 360—361; а также: К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1971, стр. 414 (Библиотека поэта. Большая серия).

[4] Н. Бестужев говорит, что эта «пиэса» написана «в последнее время» (Воспоминания Бестужевых. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 28), а Е. И. Якушкин приводит свидетельство И. И. Пущина, что стихи эти «написаны в декабре 1825 г.» (сб.: Девятнадцатый век, кн. I. М., 1872, стр. 354).

Известно, что свое литературное дело (поэтическое творчество и издательскую деятельность) Рылеев рассматривал как составную часть политического дела, что произведения свои подчинял определенным пропагандистским задачам. В этом отношении он был последовательнее всех остальных поэтов-декабристов (Катенина, Ф. Глинки, Кюхельбекера, А. Бестужева, даже В. Раевского, который приближался к целеустремленности и тенденциозности Рылеева, особенно в своих «тюремных» стихах). Почти все основные произведения Рылеева, написанные после 1821 года, пронизаны политическими настроениями. Этот политический пафос превращается в революционность в произведении, заведомо не предназначенном для печати, написанном с агитационными целями:

Я ль буду в роковое время
Позорить Гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся Славян?
Нет, не способен я в объятьях сладострастья,
В постыдной праздности влачить свой век младой
И изнывать кипящею душой
Под тяжким игом самовластья.
Пусть юноши, своей не разгадав судьбы,
Постигнуть не хотят предназначенье века
И не готовятся для будущей борьбы
За угнетенную свободу человека.
Пусть с хладною душой бросают хладный взор
На бедствия своей отчизны
И не читают в них грядущий свой позор
И справедливые потомков укоризны.
Они раскаются, когда народ, восстав,
Застанет их в объятьях праздной неги
И, в бурном мятеже ища свободных прав,
В них не найдет ни Брута, ни Риеги! [5]

Первое, что поражает нас при чтении стихотворения, — это его высокий пафос и ораторская интонация. Согласно представлениям о поэзии начала прошлого века, — это произведение высокого жанра. Однако точно обозначить его жанр нелегко: традиционные поэтические приемы переплетаются в нем с новаторскими достижениями романтической поэзии, которая в конечном итоге определяет весь пафос стихотворения.

Самым высоким лирическим жанром была в поэзии классицизма ода. «Высокость» темы и лиризм «Гражданина», как и целый ряд его формальных признаков, позволяют сближать его с одой. Прежде всего это стройность и продуманность его композиции, сказавшиеся и в ритмике, и в строфике, и в синтаксическом строении. Композиция «Гражданина» характеризуется логичностью, отказом от видимого хаоса, беспорядка в изображении

---

[5] К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1971, стр. 97. В дальнейшем стихотворения Рылеева цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

бурных чувств. Рационалистичность поэтики Рылеева проявляется здесь наиболее последовательно. Стихотворение состоит из пяти четырехстрочных строф, хотя в автографе строфы никак графически не выделены и не обозначены. Тем не менее они легко обнаруживаются не только благодаря рифмовке. Каждое четверостишие закончено ритмически, синтаксически и логически. Строфа представляет собой единое предложение, разделенное четко на две синтагмы, образующие двустишия. Каждый стих заканчивает ритмическая пауза, совпадающая с логической, причем пауза в конце строфы больше паузы в конце двустишия. Переносов в стихотворении нет. Первые четыре строфы — простые предложения с однородными сказуемыми, построенные так, что подлежащее и одно сказуемое находятся в первом двустишии, а второе сказуемое — во втором, присоединенном к первому союзом «и» (1-я строфа: «Я буду ... позорить .../... и подражать»; 2-я строфа: «...Не способен я... влачить .../... и изнывать» и т. д.). Некоторое отличие — только в последней строфе. Она включает сложноподчиненное предложение, но и здесь выдержана та же схема. Главное предложение: «Они раскаются», занимает полстроки, придаточное делится на две синтагмы, соединенные союзом «и» («...народ... застанет... и не найдет...»).

Первая строфа представляет вопрос, вторая — ответ на него. Обе они характеризуют лирического героя стихотворения — Гражданина. 3-я и 4-я строфы, содержащие характеристику противопоставленных герою «юношей», сближены, соединены синтаксически и интонационно. По сути это одно предложение, так как в них одно подлежащее — «юноши», опущенное в четвертой, строфе. Строфы объединяются интонационно при помощи анафор (первый стих в обеих строфах начинается словом «пусть», третий стих — союзом «и» с отрицанием, за которым следует глагол в третьем лице). Анафоры создают, с одной стороны, перечислительную интонацию («Пусть юноши... не хотят... и не готовятся.., пусть... бросают хладный взор... и не читают...»), с другой — интонацию усилительную. Наконец, 5-я строфа дает вывод, она содержит итог и является кульминацией всего стихотворения.

В метре и рифмовке Рылеевым соблюдена та же логичность и стройность, восходящая к традициям рационалистической поэтики. Метр стихотворения — ямб, наиболее характерный для стихов ораторских и разговорных.[6] В данном случае он создает ораторскую, декламационную интонацию.

Основной ритмический рисунок стихотворения — шестистопный ямб — ориентирует нас на торжественные стихи (александ-

---

[6] Б. М. Эйхенбаум с достаточным основанием разделял лирическую поэзию в зависимости от господствующей в ней интонации на три типа: декламативный (риторический), напевный и говорной. См.: Б. Эйхенбаум. О поэзии. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 331.

рийский стих, гекзаметр). Однако шестистопный ямб «Гражданина» не александрийский стих, в нем нет цезуры, он не распадается на две равные части, и это лишает его свойственной александрийскому стиху размеренности и монотонности. Вместе с тем шестистопный ямб в стихотворении не выдержан, перебивается строками пяти- и четырехстопными. Разностопный ямб широко использовался уже в поэзии XVIII века, но там он был принадлежностью главным образом низких жанров (басня, комедия) и помогал создавать разговорную интонацию. В начале же XIX века разностопный ямб начинает применяться и в других жанрах (послание, инвектива), которые, наполняясь гражданским содержанием, воспринимаются как высокие. В таких произведениях (например, «Негодование» П. А. Вяземского, послание «Грибоедову» В. К. Кюхельбекера) разностопный ямб призван воссоздавать ораторскую, декламационную интонацию. Однако в них обычно не применяется сочетание стихов с резким колебанием количества стоп, как это было принято в басне или комедии, где пятистопный ямб мог соседствовать с двустопным или одностопным. Возможно, что такое резкое отклонение от традиционной мерной стихотворной речи воспринималось как снижение, которого не могло быть в разностопном ямбе высоких жанров. В «Гражданине» мы также видим незначительное колебание количества стоп в стихе (шесть—пять—четыре). Не воспроизводя интонационную гибкость обычной разговорной речи, такой метр лишает стих монотонности, придает ему особую страстную выразительность. А широкое применение Рылеевым пиррихиев, разное количество в стихах ритмических и логических ударений усиливает интонацию взволнованности.

Гармоничность и стройность придает стихотворению четко выдержанная рифмовка. Рылеев употребляет только точные рифмы. В большинстве своем они не отличаются ни богатством (в женских рифмах совпадения предударных звуков нет), ни оригинальностью. Некоторые из них традиционны, идут из поэзии XVIII века (время—племя, века—человека, взор—позор и др.). Наиболее распространенным в четверостишии является перекрестное расположение мужских и женских рифм по схеме: *м—ж—м—ж*. В первой строфе (дающей вообще наибольшее отступление от других в области метра) схема несколько отлична: *ж—м—ж—м*. Эта строфа как бы отделяется от последующих и вопросительной интонацией, и большей паузой после нее, так как мужская клаузула в последнем стихе придает четверостишию бо́льшую завершенность, нежели женская.[7] Во второй строфе — лишь один раз — рифмовка опоясывающая: *ж—м—м—ж*. Причина указанного отступления, возможно, в том, что рифму «младой—душой» Рылеев воспринимал как рифму бедную: ее надо

[7] Ср. характеристику женской клаузулы в статье Е. Г. Эткинда — стр. 299.

было поэтому подчеркнуть, усилить, чего можно достигнуть, располагая рифмующиеся слова близко одно к другому. Отступления, варианты в расположении рифм вносят в торжественные, тяжело падающие строки стихотворения разнообразие, создают подвижность интонации.

Но ведущая роль в создании интонации принадлежит построению фразы. Лексика и синтаксис определяют стиль. И в этом отношении стихотворение Рылеева — традиционное и новаторское в одно и то же время. Его лексика и фразеология связаны с традициями высокой поэзии времен классицизма в его гражданском варианте. «Роковое время», «тяжкое иго», «предназначенье века» — эти слова характеризуют общие, отвлеченные и возвышенные понятия. Олицетворения отвлеченных понятий, риторические фигуры (вопрос, обращения, восклицания, отрицания) вызывают ассоциации с высокой поэзией XVIII века, в частности с одой. Рылеев широко применяет также распространенные в вольнолюбивой гражданской поэзии слова-сигналы (*гражданин, иго самовластья, угнетенная свобода, отчизна, народ, бурный мятеж, свободные права*).[8] Вместе с тем поэт-декабрист избегает архаизмов. Использованные им славянизмы (*праздность, тяжкий* и др.) — до сих пор живые слова русского языка, а эпитет «хладный» был настолько распространен в поэтической речи того времени, что не воспринимался современниками как архаизм. В строении фраз отсутствуют чуждые русскому языку инверсии. Рылеев создает свой эквивалент высокого стиля, пользуясь исключительно средствами живого в то время языка.

Уже в лексике, «высокой», но не архаичной, сказались новаторские приемы Рылеева-романтика. Проявились они и в других компонентах стихотворения. При некотором сходстве его по жанру с одой «Гражданин» все-таки не произведение традиционного одического жанра. От оды стихотворный монолог Рылеева отличает краткость, отсутствие описательности, строго логического изложения мысли, характерных для произведений рационалистической поэзии. В «Гражданине» — все пафос, волнение, страсть. Содержание его пропущено через субъективное восприятие мира, через душу автора. Это — романтическая страстность, своеобразно сочетающаяся с логичностью. Выражающая ее взволнованная, но и торжественная интонация достигается рядом приемов. Не обозначив строфы графически, поэт намеренно и синтаксически не подчеркивает пауз между ними: монолог от начала до конца звучит на одном дыхании. Нарушение метра, перебои в чередовании рифм, как уже отмечалось, лишают стихотворение монотонности, придают ему интонационную гибкость.

---

[8] Вопрос о словах-сигналах, используемых в политической, гражданской поэзии первой четверти XIX века, основательно разработан в советском литературоведении. Наиболее подробно об этом см. в кн.: Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Гослитиздат, М., 1970.

Но новаторство Рылеева прежде всего сказалось, конечно, в характеристике героя стихотворения, а вместе с тем и в конфликте, воплощению которого посвящен «Гражданин».

Декабристам как просветителям было свойственно представление о герое, который бы являлся примером для подражания. Такой образ героя — носителя чувства долга, человека, руководствующегося в своих действиях высокими соображениями общего блага, переходит в поэзию декабристов из литературы классицизма. В ранних произведениях декабристов (у Ф. Глинки, Катенина и др.) образ этот встречается постоянно. Он традиционен и условен, лишен конкретных, индивидуальных черт.

Рылеев начинает свой путь политического поэта со следования сложившейся традиции. Положительный герой его ранних гражданских стихотворений — условная схема, связанная с устойчивыми представлениями о «добродетели». В сатире «К временщику» (1821) Рылеев противопоставляет «коварному злодею» традиционный символ:

> О муж, достойный муж! почто не можешь, снова
> Родившись, сограждан спасти от рока злого?
> Тиран, вострепещи! родиться может он,
> Иль Кассий, или Брут, иль враг царей Катон!
>
> (57)

Набор традиционных имен, влекущих за собой определенные ассоциации, заменяет здесь характеристику «достойного мужа». В других гражданских стихотворениях 1821—1824 годов образ положительного героя хотя и связывается поэтом с конкретными людьми, тем не менее также остается по-прежнему в основных своих чертах традиционным. Таковы Ермолов в послании «А. П. Ермолову», возвышенные поэты в «Послании к Н. И. Гнедичу», Мордвинов в «Гражданском мужестве», Байрон в оде «На смерть Бейрона». Эти герои стоят выше обычных людей, к числу которых принадлежит и автор, восхищающийся ими, но не ставящий задачу раскрыть внутренний мир своих героев, конкретно показать воодушевляющие их чувства. «Высокий» герой остается объектом, а не субъектом этих произведений.

Свой собственный мир поэт раскрывает в стихотворениях иного жанра — произведениях интимной лирики, связанных преимущественно с любовной темой. Начиная с 1821 года образ героя-любовника у Рылеева в стихотворениях такого типа становится разностороннее, обогащаясь чертами вольнолюбца, то мечтающего о действии («К К-му»), то погружающегося в мир интеллектуального наслаждения («Пустыня»). Этот герой — также не открытие Рылеева, и он связан с традицией, правда иной, более молодой, романтической. Традиционен для поэзии этих лет и образ разочарованного в жизни мечтателя, возникающий в «Стансах» («Не сбылись, мой друг, пророчества. . .»). Однако, несмотря на традиционность, черты его — пылкая мечтательность,

стремление к деятельности, разочарованность — были несомненно связаны с подлинными чувствами Рылеева, явились этапами на том пути, по которому поэт пришел к осознанию своего места в жизни.

Обогащенный этими чертами, герой-субъект рылеевской лирики сближается с положительным героем — объектом его гражданских стихотворений.[9] Это сближение переходит в слияние, вершиной которого является «Гражданин». Образ автора здесь — образ гражданина в декабристском понимании этого слова.[10] Он воплощает в себе любовь к отчизне, смелость, целеустремленность, готовность жертвовать собой. В этом отношении Гражданин стоит выше, чем герои более ранних стихотворений — Ермолов или Мордвинов. Но он отличается от них не только революционностью. Поэт — автор «Гражданина» — принципиально новый литературный образ. Прежде всего он дан изнутри. Это не *он* (Байрон), не *ты* (Ермолов), а *я*. Во-вторых, его чувства, его поведение, как они описаны в стихотворении, вступают в резкое столкновение с чувствами и поведением большинства. Если положительные качества Мордвинова («Гражданское мужество») или «высоких» поэтов («Послание к Н. И. Гнедичу») были канонизированы, опирались на определенную традицию, то добродетели Гражданина противоречат общепринятым взглядам. Его позиция одиночки сходна с позицией Чацкого в «Горе от ума» и во многом обусловлена действительным положением революционера-гражданина в тогдашнем обществе.

В рационалистических представлениях, свойственных классицизму, мир четко разделялся на тиранов и героев, злодеев и гениев, послушных рабов и борцов за свободу. Эти представления в значительной степени были свойственны всей русской гражданской поэзии 1810—начала 1820-х годов. Обычный конфликт в ней — столкновение и борьба тиранов с героями или возвышенных поэтов с продажными льстецами (Ф. Глинка «Опыты двух трагических явлений», Кюхельбекер «Поэты», «А. П. Ермолову», Рылеев «К временщику», «Послание к Н. И. Гнедичу» и мн. др.). Но революционная поэзия декабристов знает и другой конфликт: борьбу убежденных борцов за свободу с послушными рабами, обманутыми тираном и предавшимися ему. Намеченный еще в трагедии классицизма, этот конфликт разрабатывался и Ф. Глинкой («Отрывки из „Фарсалии“») и Кюхельбекером (трагедия «Аргивяне»). Но особенно актуальным он стал в период подготовки к революционному восстанию. Конфликт, который выразил Рылеев в «Гражданине», развивает конфликт Катона со

---

[9] См. об этом: Л. Я. Гинзбург. О проблеме народности и личности в поэзии декабристов. В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 52—93.

[10] О декабристской фразеологии, в частности об осмыслении ими слова «гражданин», см.: В. Гофман. Литературное дело Рылеева. В кн.: К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, стр. 41—43.

сторонниками Цезаря у Глинки («Отрывок из „Фарсалии“») и в то же время является новым, впервые нащупанным Рылеевым и введенным им в поэзию декабризма. Лирический герой стихотворения — Гражданин — не столько борется со своими врагами, сколько убеждает возможных союзников. «Изнеженное племя переродившихся Славян» не «тираны», не «льстецы», не «рабы» и даже не «глупцы». Это юноши с «хладной душой», для которых холодность, равнодушие ко всему, эгоизм — главные черты. Это та часть дворянского общества, которую наиболее активные декабристы упорно, но тщетно стремились привлечь на свою сторону начиная с 1817 года (когда Н. Тургенев и М. Орлов пытались воздействовать на «арзамасцев») и вплоть до 14 декабря 1825 года.

Конфликт декабристов со своей средой усугублялся тем, что к началу 1820-х годов Европа и Россия перешли рубеж наиболее напряженного общественного подъема. Революционные выступления в Испании и Пьемонте были подавлены, началась полоса общеевропейской реакции. «В России, — пишет современный исследователь, — революционная ситуация, возникавшая было после войны 1812 года, так и не вызрев в силу ряда особенностей национальной истории в ту пору, о которой идет речь, успела уже вполне смениться явной реакцией, пришла аракчеевщина. И перелом в общественной и политической жизни страны случился, конечно же, не в 1825 году, а пятью целыми годами раньше».[11] В этих условиях социальная изоляция декабристов была особенно ощутима, а возможность повести за собой более или менее широкие слои дворянской молодежи становилась все менее реальной.

А. В. Поджио в своих показаниях на следствии по делу декабристов рассказывал о приезде летом 1823 года в Петербург Барятинского, который был послан Пестелем к Никите Муравьеву с целью выяснить, «какой успех общества в числе членов, на какие силы он надеется, может ли отвечать за оные, готовы ли к действию или может ли отвечать за содействие при востребовании Пестеля».[12] На это Н. Муравьев отвечал Пестелю, «что молодые люди не к тому склонны»,[13] а потому ему и его товарищам трудно что-нибудь обещать определенное.

Указания на равнодушие и холодность дворянской молодежи к борьбе за свободу можно найти и в следственном деле Рылеева. Поэт показывал, что когда возвратившийся из Киева осенью 1825 года Трубецкой спросил, в каком положении Северное общество, то Оболенский и Рылеев откровенно объявили: «...наши дела в плохом положении, ...мы ни на какое реши-

---

[11] А. Лебедев. Чаадаев. Изд. «Молодая гвардия», М., 1965, стр. 71—72.

[12] Восстание декабристов, т. XI. Госполитиздат, М., 1954, стр. 69.

[13] Там же, стр. 72.

тельное действие не готовы по своей слабости».[14] А на вопрос Трубецкого: «Что может сделать Северное общество для содействия Южному?» — Рылеев отвечал: «Совершенно ничего, если прочие члены Думы будут действовать по-прежнему, . . . я, пожалуй, готов с своею отраслью подняться, но . . . мы будем верные и бесполезные жертвы».[15] Мысль о слабости общества, о пассивности не только его ближайшего окружения, но и многих его членов все время мучила Рылеева в 1823—1825 годах. «Не к тому склонные», по словам Н. Муравьева, молодые люди были той массой образованного дворянства, которая примыкала к декабристам во время относительного затишья реакции и легализации форм их деятельности (в пору «Союза благоденствия»), но отходила от движения, как только политическая ситуация в стране менялась. Образ молодого человека, «не к тому склонного», осмыслен как типичный образ эпохи и в «Евгении Онегине».[16] Рылеев подошел к той же теме иначе, чем Пушкин, создав не роман о «современном человеке», а лирическое воззвание, которое именно как воззвание и восприняли декабристы. Н. Бестужев говорит, что стихотворение «Гражданин» было написано «для юношества высшего сословия русского».[17] В списке М. Бестужева оно не случайно названо «К молодому русскому поколению».[18]

Ставя и решая конкретную политическую задачу, создавая пропагандистское произведение, Рылеев решает ее как художник. Именно благодаря поэтическому воплощению темы ему удалось создать образы большой обобщающей силы. Жизнь его гражданских героев не была связана только с определенным историческим моментом, а оказалась существенной для многих поколений русских людей. В стихотворении два образа, противостоящих друг другу: лирический герой, «я», Гражданин, и «изнеженное племя» юношей, пренебрегающих патриотическим, человеческим, гражданским долгом. Образ героя не связан с историческими декорациями, он целиком погружен в современность. Но характеристика его дана скорее косвенно: он во всем противоположен представителям «изнеженного племени», ведет себя не так, как они, мыслит и чувствует по-другому.

Ораторская интонация стихотворения, его высокая лексика (слова-сигналы, устойчивые фразеологические обороты, исторические имена) и призваны создать подобный образ «высокого» героя в декабристском смысле, образ, окруженный не только для нас, но уже для современников историческими ассоциациями, хотя в «Гражданине» нет ни исторического сюжета, ни аллюзий,

---

[14] Там же, т. I, М.—Л., 1925, стр. 179.

[15] Там же, стр. 179—180.

[16] На это обратила внимание М. В. Нечкина в своем докладе «Пушкин и декабристы (к итогам и нерешенным задачам)» на Восемнадцатой Пушкинской конференции в июне 1966 г.

[17] Воспоминания Бестужевых, стр. 28.

[18] См.: Литературное наследство, т. 59, стр. 92.

свойственных тираноборческой поэзии. Называя негодующе своих современников племенем «переродившихся Славян», Рылеев вводит очень важную для него тему русского прошлого. Образ Славянина как носителя героических и патриотических чувств, тема героического в древней русской истории постоянно присутствуют в декабристской поэзии. Это и прославление новгородской вольности у В. Раевского и Кюхельбекера, и многочисленные образы доблестных предков в «Думах» Рылеева. По определению А. Бестужева, Рылеев в «Думах» «избрал целию возбуждать доблести сограждан подвигами предков».[19] По сути дела эти слова Бестужева можно отнести ко всем произведениям декабристов на исторические темы. Рылеев разрабатывал их особенно старательно. Славянин для Рылеева не только предок. Известно, как много внимания декабристы уделяли вопросам самобытности русской культуры, как ратовали они за национальный дух в поэзии. Самая их политическая терминология («Русская правда», дума, вече) и даже некоторые бытовые представления восходили к русским национальным образцам. Рылеев собирался 14 декабря выйти на Сенатскую площадь в русском платье, и только Н. Бестужев отговорил его от этого.[20] Славянин для декабристов — также своеобразное слово-сигнал, влекущее за собой представление о доблести, мужестве, суровой простоте нравов, о самоотверженности и патриотизме. Создавая в думе «Державин» образ идеального поэта, Рылеев писал:

> К неправде он кипит враждой,
> Ярмо граждан его тревожит;
> Как вольный славянин душой,
> Он раболепствовать не может.
>
> (371)

Поэтому-то не случайно в «Гражданине» и упоминание Славян, которых Рылеев пишет с заглавной буквы. Молодые люди — переродившиеся Славяне, и эти слова должны были многое сказать читателю.

Имена Брута и Риеги также были именами-сигналами. С первым связаны многочисленные ассоциации с античной историей, с темой древних республик, со вторым — злободневная в 20-е годы испанская тема.[21] Поставленные в последней строке произведения, имена эти приобретали особую весомость и значимость. Брут и Риего, древние и современные борцы за свободу, — таковы примеры, следование которым может поднять российских

---

[19] А. Бестужев. Взгляд на старую и новую словесность в России. Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 23.

[20] См.: Воспоминания Бестужевых, стр. 36.

[21] См. об этом в комментарии А. Г. Цейтлина к «Гражданину» в кн.: К. Рылеев. Полное собрание сочинений. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 657—666.

граждан на высоту идеала. Последний стих «Гражданина» воспринимался декабристами как лозунг, как боевой призыв. В день восстания на Сенатской площади декабрист Булатов говорил своему брату: «И у нас явятся Бруты и Риеги, а может быть, и превзойдут тех революционистов».[22]

С образом Гражданина связаны преимущественно первые две строфы (хотя здесь намечены и другие темы стихотворения: «роковое время», «тяжкое иго самовластья»). Третья и четвертая строфы, представляющие собой синтаксическое целое, посвящены характеристике антагонистов Гражданина — «не к тому склонных» молодых людей. Эту антитезу Рылеев проводит через лексику всего стихотворения. Он противопоставляет образы: «кипящая душа» (Гражданина) и «хладная душа» (юношей), рифмует слова, казалось бы, обозначающие несовместимые понятия: сладострастья—самовластья (за первым стоят ассоциации с тогдашней «легкой поэзией», второе — слово политического ряда), или понятия, противоположные по смыслу для автора: отчизны — укоризны. Сходная антитеза особенно очевидна в рифмах последней строфы: неги — Риеги. Если лексика, характеризующая Гражданина, связана с устойчивыми образами высокой поэзии, то характеристика юношей также вызывает ряд устойчивых ассоциаций, но уже с поэзией не гражданской, а элегической.

Основные приметы, сопутствующие теме юношей, — изнеженность, праздность, «хладность». Нега, сладострастье, праздность — образы, ассоциирующиеся с темами интимной лирики. Это тоже слова-сигналы, влекущие за собой для декабристов ряд устойчивых представлений.[23] Ими насыщает Рылеев характеристику юношей, варьируя близкие по смыслу образы («изнеженное племя», «объятья сладострастья», «постыдная праздность» — здесь первоначально в автографе было: «беспечная праздность», но это традиционное определение Рылеев заменяет иным, носящим оценочный характер, вынося приговор праздности с позиций гражданских; наконец, в последней строфе — «объятья праздной неги», где вся эта группа образов объединяется).

Тема «сладострастья», важная в тогдашней элегической поэзии и занимавшая существенное место в раннем творчестве Рылеева, здесь переосмыслена. Поэт говорит о молодости, которая «влачит» «свой век» «в объятьях сладострастья», то есть о жизни, проводимой пусто, бессмысленно и неинтересно. Если для прежнего творчества Рылеева, находящегося в русле батюшковской традиции, «сладострастие» и «любовь» — синонимы, то Рылеев 1824—1825 годов эти понятия разграничивает. В элегиях 1824 года Рылеев много говорит о любви своего героя, о слож-

---

[22] М. В. Довнар-Запольский. Мемуары декабристов. Киев, 1906, стр. 238.

[23] О словах-сигналах элегической поэзии см.: Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 21.

ности и многогранности этого чувства, сочетающегося с другими чувствами поэта или противоречащего им («Исполнились мои желанья...», «Покинь меня, мой юный друг...» и особенно «Ты посетить, мой друг, желала...»). «Сладострастие» же остается уделом «трепещущих рабов» и «питомцев пришлецов надменных» («На смерть Чернова»). В «Гражданине» говорится именно о «сладострастьи» — о том, что противоречит, по мнению Гражданина, понятиям долга, чести, нравственности. «Сладострастие», «нега» и «праздность» приводят к самому страшному греху — «хладности». Нагнетание эпитета «хладный» в третьей строфе («Пусть с хладною душой бросают хладный взор») концентрирует внимание читателя именно на этом качестве современной молодежи. Интересно, что переписчики стихотворения не восприняли смелое повторение Рылеевым подряд одного и того же эпитета, «поправив» его. В списке М. Бестужева мы читаем: «Пусть с хладнокровием бросают хладный взор...».[24] Так же дан этот стих и в списке Н. Бестужева. А между тем Рылееву особенно важно было подчеркнуть, что у юношей «хладная душа»: «хладность» юношей — это не злодейство «тиранов» и «временщиков», но равнодушие и нежелание понять правду.

Последняя, пятая, строфа стихотворения, заканчивающая развитие темы «хладных юношей», посвящена новой теме — теме возмездия — итогу всего стихотворения. Здесь говорится о нации, о народе, не нашедших в лучших представителях дворянства своих руководителей. Тема народа развернута всего лишь в одном придаточном предложении. Но она не только выступает как равноправная с предыдущими темами (Гражданин, юноши), поскольку развитие ее занимает почти всю строфу, построенную по той же ритмико-синтаксической схеме, что и все остальные строфы стихотворения («народ, восстав, ... застанет... и ... не найдет...»), — тема народа завершает все произведение, как бы покрывая собой все остальные его темы. Ход истории неумолим, никакая хладность «переродившихся Славян» не сможет ему воспрепятствовать. «Изнеженные» юноши будут сметены с пути, и это будет неизбежным возмездием.

«Гражданин» — произведение о роковом времени, когда мыслящая личность или становится героем и совершает высокий подвиг по примеру Брута и Риеги, или оказывается жертвой исторических событий, раздавленной ходом истории. Третьего не дано. Тема рока, судьбы, «предназначенья века», звучащая в этом стихотворении, окрашивает его в трагические тона. «Роковое время» — образ, возникающий уже в первом стихе, развит в последующих строфах. Эпитет «роковое» означает не только важность момента, но и его предопределенность. Представление о роковом времени, роковом моменте, как о времени восстания

---

[24] Литературное наследство, т. 59, стр. 92.

против самовластья характерно для декабристов. Лейтенант Акулов (как выяснилось на следствии) говорил декабристу Дивову незадолго перед восстанием: «Вот ваши сочинители свободных стихов твердят: „Я ль буду в роковое время позорить гражданина сан“, а как пришло роковое время, то они и замолкли...».[25] Пестель показал на следствии, что он и его друзья предполагали вступить в связь с поляками, чтобы «предупредить вред, который от России сделать бы могли в Роковое Время».[26] Возможно, что фразеологический оборот этот также был воспринят из стихотворения Рылеева. Так или иначе, Рылеев классически точно и четко выразил ощущение момента, присущее многим декабристам.

В последней строфе тема рока и истории перерастает в тему нации, народа. Роковое время — это время неизбежного народного возмущения. «Народ», «восстав», будет искать «свободных прав» в «бурном мятеже». Эти образы последней строфы, соотносясь по смыслу с «роковым временем» первой строфы, говорят о тех законах, которые стоят над отдельными людьми. С ходом истории спаяны воедино и частные человеческие судьбы. Гражданин понимает, в чем веление времени, он с историей заодно. Иначе складывается судьба тех, кто не хочет «постигнуть... предназначенье века».

Характерная для Рылеева тема обреченности («Исповедь Наливайки») здесь переосмыслена. Одни обречены на подвиг, другие — на бесполезное существование и бесславную гибель. Как обреченные на гибель, они даже могут вызывать сочувствие.

Рылеев не только клеймит, он и убеждает. В почти традиционном, логически построенном произведении высокой гражданской поэзии он воссоздал новый конфликт веры с безверием, убежденности с равнодушием. Намеченная Рылеевым тема эта стала одной из ведущих в классической русской литературе. Герцен с болью писал о людях, утративших идеалы «все до единого, от распятия до фригийской шапки».[27]

Герцен писал в данном случае о европейцах, но это был и больной вопрос в русской жизни. Равнодушные, утратившие веру — это и печальное поколение, изображенное Лермонтовым, и плеяда тургеневских «лишних людей», и скептики Достоевского, и рационалисты Л. Толстого. Каждый писатель по-своему трактует безверие, но для каждого безверие, равнодушие, холодность — это то, что противоречит постижению правды.

Последующие поколения русских людей по-разному восприняли смысл стихотворения Рылеева. Для Лермонтова — автора «Думы» — ближе была тема суда над равнодушным поколением, «увядшим без борьбы», для тех, кто стремился приблизить

---

[25] Там же, стр. 212.

[26] М. В. Нечкина. Движение декабристов, т. II. М., 1955, стр. 30.

[27] А. И. Герцен, Собр. соч., т. XVI, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 178.

«роковой» момент «бурного мятежа», особенно дорог стал образ Гражданина. Революционеры 60-х годов использовали стихотворение Рылеева в целях пропаганды.[28] Образы его были живыми и для революционеров третьего, пролетарского, этапа освободительного движения. В. И. Ленин вспомнил главные образы «Гражданина» в работе «Что делать?», когда с горечью говорил о том, что социал-демократы, подменяющие политическую борьбу экономической, выступающие против создания конспиративной организации революционеров-профессионалов, «*уронили престиж революционера на Руси*».[29] Ленин говорит о приходе «исторического момента», когда «организация революционеров» становится совершенно необходимой, и о том «жгучем чувстве стыда», которое ему приходилось испытывать, осознавая свое бессилие, о «горечи против тех лжесоциал-демократов, которые своей проповедью „позорят революционера сан", которые не понимают того, что наша задача — не защищать принижение революционера до кустаря, а *поднимать* кустарей до революционеров».[30]

Так поэтическая прокламация поэта-декабриста оказалась важным моментом не только истории русской лирики, но и развития русского национального сознания.

---

[28] См. об использовании стихотворения Н. В. Шелгуновым и С. Г. Нечаевым в комментарии Ю. Г. Оксмана в кн.: К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, стр. 398.

[29] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 127.

[30] Там же.

Г. М. Фридлендер

*

А. ПУШКИН «ЭЛЕГИЯ» («БЕЗУМНЫХ ЛЕТ УГАСШЕЕ ВЕСЕЛЬЕ...»)

1

Стихотворение «Безумных лет угасшее веселье...» относится к числу самых глубоких и совершенных произведений Пушкина. Это — одна из классических вершин всей русской поэзии.

Вот текст этого стихотворения:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.[1]

Впервые «Элегия» появилась при жизни поэта в журнале «Библиотека для чтения» (1834, № 10). Через год без изменений она была перепечатана в последней (четвертой) части «Стихотворений» Пушкина (СПб., 1835). Дошедший до нас беловой автограф датирован поэтом 8 сентября (без года). Что стихотворение создано в 1830 году, свидетельствует его включение под названием «Я жить хочу» — и в одном случае с датой «1830 г.» — в два списка стихотворений, предполагавшихся Пушкиным к изданию. Оба списка были составлены не позднее середины сентября 1831 года.[2]

Уже при своем появлении в печати «Элегия» произвела большое впечатление на современников. В. Г. Белинский, разделявший в это время широко распространенное у русской романти-

---

[1] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. III, кн. 1, Изд. АН СССР, 1948, стр. 228 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте; римской цифрой обозначается том, арабской — страница).

[2] Рукою Пушкина. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 256 и 260. Об этих списках и их датировке см. также: Б. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, стр. 114—118.

ческой молодежи мнение о «падении» таланта великого поэта с начала 30-х годов, в «Литературных мечтаниях» (1834) выразил свое восхищение «глубоким чувством, которым дышет это создание», заключающее в себе «самую верную характеристику Пушкина как художника».[3] В рецензии на четвертую часть «Стихотворений А. Пушкина» (1836) он же назвал ее «драгоценным перлом»,[4] а после смерти поэта, в 1838 году, не без горечи писал, что «одной „Элегии"... достаточно было, чтобы показать, как смешны и жалки были беспокойства добрых людей о падении поэта».[5] В пятой статье знаменитого цикла своих статей о Пушкине (1844) Белинский отнес «Элегию» к «лучшим» стихотворениям Пушкина, свидетельствующим о том, «до какого состояния внутреннего просветления возвысился дух Пушкина в последнее время» его жизни.[6]

«Элегия» написана в Болдине, куда поэт приехал из Москвы около 3 сентября 1830 года для устройства необходимых материальных дел перед женитьбой на Н. Н. Гончаровой. Это — одно из первых произведений, созданных поэтом в дни болдинской осени 1830 года. Тогда наряду со многими известными стихотворениями возникли «Путешествие» и последняя глава «Онегина», три из «Маленьких трагедий», «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Повести Белкина», «История села Горюхина». Накануне создания «Элегии», 7 сентября, были закончены «Бесы», «Аквилон» (в основу которых легли привезенные поэтом в Болдино, возникшие уже ранее наброски) и «Делибаш». 9 сентября, на следующий день после «Элегии», написана первая из цикла «Повестей Белкина» — «Гробовщик». По верному замечанию Д. Д. Благого, именно «Элегия» в значительной мере определила «основной тонус всего последующего творчества болдинской осени», отразив характерный для нее пафос глубокой и мужественной мысли, внутренней сосредоточенности, напряженного творческого труда.[7]

«Как бы с некоей высоты, поэт „умными очами" окидывает всю свою жизнь — от одного горизонта до другого, от утренней зари до заката, — справедливо пишет об «Элегии» Д. Д. Благой. — В стихотворении сосредоточены основные мотивы, в той или иной мере уже затрагивавшиеся в подекабрьских (т. е. созданных после 14 декабря 1825 года, — *Г. Ф.*) стихах Пушкина,

---

[3] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 73.

[4] Там же, т. II, стр. 84.

[5] Там же, стр. 347.

[6] Там же, т. VII, стр. 355, 356. «Элегия» входит в число стихотворений Пушкина, переписанных Белинским в альбом Л. А. Бакуниной в 1836 г. — См. об этом: К. Н. Григорьян. Стихотворения Пушкина, переписанные Белинским в альбом Л. А. Бакуниной. В кн.: Белинский. Статьи и материалы. Изд. ЛГОЛУ им. А. А. Жданова, 1949, стр. 245.

[7] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830). Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 483.

связанных с мыслями о прошлом, раздумьями о настоящем, размышлениями о своем жизненном пути, о цели и смысле существования. Но в чистейшем, прозрачном „горном" воздухе „Элегии" все это обретает более четкие и вместе с тем мягкие, гармонические очертания и, соответственно этому, существенно иной колорит. Сжатый в тесном пространстве всего четырех строк огляд прошлого — „минувших дней", которым открывается „Элегия", возвращает нас к мотивам концовки шестой главы „Онегина" (прощание с юностью) и в особенности к мотивам „Воспоминания". Но в этих строках нет ни легкой беспечности первой, ни того почти судорожного трепета и проклятий за не так, как следовало, прожитую жизнь, которые составляют пафос второго. . . Самый тон этих строк лишен горестной и жгучей субъективности „Воспоминания"... „Печаль минувших дней", „закат печальный": как и в „Зимней дороге", печально начинается болдинская элегия, печалью она и заканчивается. Но, как и в стихотворении „На холмах Грузии", печаль поэта светла. В этом — и необыкновенное обаяние стихотворения, в четырнадцать строк которого с предельной силой конденсации вмещена вся история трагической и прекрасной судьбы Пушкина».[8]

2

Отдавая в печать стихотворение «Безумных лет угасшее веселье. . .», Пушкин озаглавил его «Элегия» (в рукописи и в обоих списках этого заглавия не было). Но это традиционное, «жанровое» обозначение лишь в малой степени отвечает тому представлению о жанре элегии, которое связывалось с ним в 1820—1830-е годы и под влиянием романтической поэзии начала XIX века закрепилось также в позднейшем словоупотреблении.

Жанр элегии (в ту эпоху нередко полемически противопоставленный оде как основному жанру поэзии классицизма) получил широкое распространение и даже приобрел своего рода идеологическую «программность» в России и на Западе уже в период предромантизма. Своего расцвета он достиг в эпоху романтизма, так как по основной поэтической тональности был особенно созвучен миросозерцанию этой эпохи. После Великой французской революции и крушения идеалов просветительского «царства разума» человечество почувствовало себя пережившим свой младенческий возраст, вступившим в пору жизненных испытаний, суровой борьбы и лишений. Это новое поэтическое умонастроение получило свое классическое выражение в преромантической, а затем в романтической элегии. Грусть о золотых, безмятежных годах младенчества и юности, навсегда отошедших в прошлое; жалобы на одиночество, неверность любви и ее радо-

[8] Там же, стр. 483, 487.

стей; ощущение контраста между светлым, иллюзорным миром мечты и суровой, враждебной ей действительностью; овеянный скорбью или пропущенный сквозь приукрашивающую дымку романтической мечты рассказ-воспоминание о прошлых исторических временах, об их счастливых днях и оставленных ими мрачных руинах; мысли о скоротечности жизненной «весны» и преждевременно сменяющей ее холодной поре «увядания» — таков репертуар излюбленных поэтических символов этой эпохи, символов, составивших внутреннее ядро западноевропейской и русской романтической элегии. Острое ощущение сложности, противоречивости строя современной им жизни и в особенности положения в ней глубоко чувствующей и мыслящей личности получает в элегиях Жуковского, Батюшкова, Баратынского глубоко прочувствованное, личное выражение, рождая соответствующий ему комплекс поэтических образов, формул и ассоциаций, характерных для эпохи.

В молодые годы Пушкин в своих любовных и позднейших исторических элегиях также отдал дань романтической поэтической традиции в разработке этого жанра:

Наследники Тибулла и Парни!
Вы знаете бесценной жизни сладость;
Как утра луч, сияют ваши дни.
Певцы любви! младую пойте радость,
Склонив уста к пылающим устам,
В объятиях любовниц умирайте;
Стихи любви тихонько воздыхайте!..
Завидовать уже не смею вам.
. . . .
. . . .
Не тот удел судьбою мне назначен:
Под сумрачным навесом облаков,
В глуши долин, в печальной тьме лесов,
Один, один брожу уныл и мрачен.
В вечерний час над озером седым
В тоске, слезах нередко я стенаю;
Но ропот волн стенаниям моим
И шум дубрав в ответ я лишь внимаю.

(«Любовь одна — веселье жизни хладной...», 1816; I, 214—215).

Минувших дней погаснули мечтанья,
И умер глас в бесчувственной струне...
Опали вы, листы вчерашней розы!
Не доцвели до месячных лучей.
Умчались вы, дни радости моей!
Умчались вы — невольно льются слезы,
И вяну я на темном утре дней...

(«Элегия», 1817; I, 239—240)

В «Элегии» 1830 года можно найти отдельные образы и словесные выражения, вызывающие в памяти образы более ранних, романтических элегий Пушкина. В 1820 году на корабле (во время переезда из Феодосии в Гурзуф) Пушкин создал знамени-

тую элегию «Погасло дневное светило...». Здесь образ грозного и обманчивого, волнующегося моря хотя и не объединен путем прямого метафорического сопоставления с мыслью о будущем, но в то же время соотнесен с ним в глубинном внутреннем подтексте стихотворения: шум ветра и волнение «угрюмого океана», среди которых плывет корабль поэта, «аккомпанируют» его душевному смятению; уже в это время поэт ощущает себя в движении, в «пути», и жизненный путь его скорее уныл, чем радостен. Воспоминания о «безумной» любви (эпитет этот с новым, более глубоким значением возникает вновь в «Элегии» 1830 года!) сменяются у него ощущением незаживающих ран, оставленных прошлым. В то же время видящиеся смутно впереди «берег отдаленный», «земли полуденной волшебные края» внушают поэту надежду, которая смягчает его боль, растворяет в слезах и душевном волнении горечь воспоминаний о прошлом.

В «Элегии» 1830 года эти и другие «старые», традиционные элегические темы и образы подвергнуты Пушкиным глубокому переосмыслению на новой, более высокой ступени творческого развития. Это привело к изменению не только основной тональности, но всего поэтического строя стихотворения по сравнению с более ранними, романтическими элегиями Пушкина.

В традиционных, романтических образцах жанра элегии ее герой — носитель лирических переживаний поэта — выступал перед читателем погруженным в состояние душевной скорби или уныния, которые были рождены сознанием безрадостного настоящего и воспоминаниями о прошлом. При этом для объяснения своего душевного состояния (или скорби своего героя) поэт нередко прибегал к определенной, более или менее условной мотивировке, создавал своего рода символическую декорацию — сжатое, эскизное изображение обстановки, созвучной его грусти и душевным терзаниям. Вследствие этого романтическая элегия зачастую приобретала известную биографическую (или условную) сюжетность. Поэт изображал себя или своего героя-двойника плывущим на корабле, который уносит его прочь от его «печальной» родины (как Байрон в «Прощании Чайльд Гарольда» или Пушкин в элегии «Погасло дневное светило...»); сидящим одиноко на холме или блуждающим по берегам озера (как Ламартин в элегиях «Уединение» и «Озеро» (1820), первая из которых была переведена Тютчевым под названием «Одиночество» (1822)); мысленно обращающимся к любимой женщине (так построено большинство любовных элегий раннего Пушкина или Баратынского). В последнем случае история сложных отношений с возлюбленной, вызванные этими отношениями противоречивые чувства в «снятом» виде продолжали жить в воспоминаниях и размышлениях лирического героя, придавая им характер не столько ясного и спокойного философского раздумья, сколько эмоционально напряженного отражения внутренних противоречий души поэта, его борьбы с самим собой.

Последняя черта романтической элегии, получившая особенно отчетливое выражение в элегии любовной, существенна для понимания всего этого жанра в его романтической интерпретации. Элегия у романтиков рождена ощущением дисгармонии и во внешнем мире, окружающем поэта, и в его собственной душе, и поэтому сама она принципиально дисгармонична, не знает примиряющего, гармонического разрешения отраженных в ней душевных противоречий. Романтическая поэзия знала немало примеров элегий, в которых внешне преобладающим началом могла казаться не страсть, а разум и даже холодный рассудок. Элегия такого типа могла по содержанию иметь философский характер и в соответствии с этим быть выдержана в духе поэтической «медитации» — построена как элегия-размышление, объединяющее изображение частной, конкретной ситуации с постановкой и решением общих этических, культурно-исторических и философских вопросов. Таковы элегия «На кончину ее величества королевы Виртембергской» Жуковского (1819), многие элегические стихотворения Баратынского и раннего Лермонтова или уже рассмотренная выше элегия Пушкина «Погасло дневное светило...» (как и ряд других его элегических произведений 1820-х годов). Однако и жанр медитативной элегии, так же как жанр элегии любовной, у романтиков обычно принципиально дисгармоничен по строю выраженных в нем чувств и идей. Для медитативной элегии романтиков характерны «открытые» вопросы. И хотя она внешне может выливаться в форму утверждения определенной нормы человеческих отношений или истины — этической, религиозной и т. д., — утверждая, поэт в ней внутренне борется с собой. В душе он горячо хотел бы не того, что утверждает, но скорее противоположного. Так Жуковский в элегии на кончину королевы Виртембергской призывает людей (в том числе и себя самого) примириться с неизбежностью на земле страданий и смерти, увидеть в них некий «благой» дар провидения. Но поэт не может и не хочет скрыть, что его сердце не соглашается с такой «успокоительной» истиной, — и именно отраженные в замечательной элегии Жуковского борьба и смятение человеческой души придают ей огромную глубину и силу эмоционального воздействия. Против воли автора элегия превращается не столько в утешительный хорал, сколько в насыщенный скорбью грозный реквием. И точно так же, утверждая мысль о неизбежности любовного охлаждения, о преждевременной старости души поэта, его неспособности ответить на новое чувство, Баратынский-элегик внутренне, в глубине души, восстает против своих утверждений, призывает возлюбленную их опровергнуть (хотя и не решается умом поверить в возможность для себя возрождения к новой жизни и новой любви).

Таким образом, романтическая элегия — и любовная и медитативная — сложна, многоголоса по своему внутреннему строю. В ней отражена борьба разных начал, разных «голосов» в душе

поэта, и голоса эти как бы раздирают его, влекут его мысль и чувства в противоположные стороны. Отсюда — характерное для романтической элегии начало диссонанса, душевного смятения, скрытые отголоски которого прорываются сквозь более поверхностные и внешние примирительные мотивы, окрашивающие творчество таких поэтов-романтиков, как Жуковский (а отчасти и Тютчев).

Все эти историко-литературные отступления (хотя на первый взгляд может показаться, что они уводят в сторону от «Элегии») необходимы для того, чтобы по достоинству оценить красоту и неповторимость гениального стихотворения Пушкина.

После 1825 года — года декабрьского восстания и его трагического поражения — в русской поэзии начинается новый период, принципиально отличный от того, когда Пушкин создал элегию «Погасло дневное светило. . .» и другие ранние вещи этого жанра. Еще в 1824 году лицейский товарищ Пушкина, декабрист В. К. Кюхельбекер, в своей нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие» выступил с призывом к русским поэтам вырваться из круга однообразных, постоянно варьирующихся элегических тем — сожалений об ушедшей молодости и ее утраченных грезах — и обратиться к более широким и значительным предметам.[9] Пушкин несколько раз отозвался полемически на эту статью Кюхельбекера, в том числе в XXXII—XXXIII строфах четвертой главы «Евгения Онегина» (1824—1825) и в незавершенной статье «Стихотворения Евгения Баратынского» (1827). Не соглашаясь с Кюхельбекером в том, что «роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии» (XI, 50), высмеивая предложенный им рецепт исцеления — призыв к возрождению — в противовес «убогому венку» элегии, «высокой» оды, проникнутой гражданскими мотивами, Пушкин, особенно после 1825 года, так же, как и его современники, все чаще задумывается над необходимостью для русской поэзии новых путей. Еще в 1822 году, за два года до Кюхельбекера, поэт писал в неоконченной статье «О прозе»: «Не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее. . . С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется» (XI, 19). Ответом на вопросы, поставленные русской жизнью в трудные годы после 14 декабря, должна была стать не поэзия чувства, а поэзия *мысли*, и не случайно лозунг этот в период победы реакции, после восстания декабристов, делается одним из центральных в поэзии и критике, хотя в практике поэтов разных направлений он получает в 1820—1830-е годы весьма несходное и даже противоположное истолкование. Одним из высших образцов пушкинского понимания поэзии мысли и явилась «Элегия» 1830 года.

---

[9] См. об этом: Ю. Н. Тынянов. Архаисты и Пушкин. В кн.: Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. Изд. «Наука», М., 1968, стр. 95—121.

Как и ранние романтические образцы этого жанра, «Элегия» начинается, говоря языком «Онегина», с воспоминания «о прежнем, о былом» — оставшихся позади молодых годах. Мысль о неизбежности, неотвратимости изменения человека вместе с закономерным движением жизни и истории («Вращается весь мир вкруг человека — Ужель один недвижен будет он?», III, 431) пронизывает «Элегию», как и другие стихотворения Пушкина 1830-х годов. Но неизбежное изменение человека, его переход от молодости к зрелости, от «безумного» возраста надежд и страстей к возрасту «горестей», забот, страданий и мысли не кажется теперь поэту по преимуществу грустным путем разочарований и утрат (каким он представлялся романтикам 1810—начала 1820-х годов). Поэт сознает, что веселье его «безумных лет» угасло, оставив после себя в наследство «смутное похмелье», которое «тяжело» давит на сердце, в то время как «печаль минувших дней» не забылась: она продолжает жить в душе и в пору жизненной зрелости, тревожа ее даже «сильней», чем прежде. Он знает также, что его современный путь «уныл», а впереди ждут «труд и горе» — неизбежные новые «заботы и треволненья».

Но этот «унылый» путь не вызывает у поэта мечтательных сожалений и слез о прошедшей молодости: открытыми и ясными глазами он смотрит вперед, охватывая одним взором весь свой жизненный путь — прошедшее, настоящее и будущее — и трезво принимая их такими, какими их видит, с их радостями и страданиями. Достигнув переломного момента жизни, поэт готов признать свои юные годы «безумными» по силе желаний, надежд, буйству молодых страстей, но он не раскаивается в этом «безумстве», как и не оплакивает его, не противопоставляет прошедшего веселья унылости настоящего. Да и самое настоящее это не представляется ему всего лишь порой увядания, порой безрадостного отрезвления от счастливого, но преходящего обмана жизненной «весны». Вспомним, что в стихотворении «Осень» (1830—1833) осеннее время года изображается Пушкиным — в противовес традиционному отношению к нему сентименталистов и романтиков — не как пора увядания, напоминающего о близкой смерти природы и человека, но как время здоровой жизненной бодрости, сбора урожая, и вместе с тем — размышления и творческого труда, как пора, когда не только подводятся итоги прошлому, но и готовится жатва для будущего. И точно так же в «Элегии» «унылое» настоящее, мысль о неизбежно ждущих человека в будущем «треволненьях» и о печальном закате освящены мыслью о «наслажденьях», которые даруют человеку сознание, поэтические «гармония» и «вымысел», любовь, даже самые слезы и страданье, если человек не становится их пассивной, бессловесной жертвой, но сохраняет, переживая их, свое человеческое достоинство, открытость впечатлениям жизни и искусства, красоту чувства, способность противостоять унынию и душевной расслабленности!

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утратя молодость свою.
Еще хранятся наслажденья
Для любопытства моего,
Для милых снов воображенья
[Для чувств] всего —

писал поэт в незаконченном отрывке, время написания которого, вероятно, близко времени создания «Элегии» (III, 447; датируется 1830—1836 годами). Здесь снова возникает та же формула «Я жить хочу...», мысль о новых «наслажденьях», в том числе «милых снах воображенья», открытых человеку, жизнь которого сохраняет свою полноту, несмотря на «утраченную» молодость. Таково было мироощущение великого русского поэта в годы его творческой зрелости — мироощущение, в которое скорбные мотивы и темы романтической элегии вошли не в прямом, а в преобразованном, «снятом» виде, включенные в новый, более высокий и сложный, трагический, но разрешающийся в последнем счете оптимистически и гармонически художественный синтез.

3

Элегия «Безумных лет угасшее веселье...» — раздумье поэта, монолог, начальные слова которого обращены к самому себе («Мне тяжело»), но смысл которого в дальнейшем бесконечно расширяется, превращая его из поэтической исповеди в своеобразное завещание, обращенное не только к друзьям («о, други»), но шире — к современникам и потомкам. В этом смысле от «Элегии» тянется нить к позднейшему стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836), где в центре оценка уже не жизни, а исторического дела поэта.

Стихотворение открывается мысленным обращением к прошлому. От него поэт переходит к кругу переживаний, связанных с настоящим. Оба эти перехода — от внутреннего монолога, исповеди перед собой, к словам, адресованным друзьям, и от прошлого к настоящему и будущему — сложным образом сливаются в «Элегии», один из них усиливает другое. Отсюда — насыщенность текста стихотворения движением, внутренней динамикой при предельной уравновешенности, гармонической стройности композиционного построения целого и отдельных частей.

Выше отмечалось, что романтическая элегия тяготела к своеобразной внутренней «многоголосости», к выражению потока противоречивых переживаний поэта. В пушкинской «Элегии» 1830 года нет романтической разорванности. Но в ней сохранены та сложность переживаний мыслящей личности, многомерность духовного мира, которые были внесены в поэзию романтизмом. Человек, его внешняя и внутренняя жизнь предстают в «Элегии»

под знаком противоречий, движения и изменения. Отсюда — цепь эмоциональных контрастов, проходящих через все стихотворение (вчерашнее веселье, ставшее сегодня горечью; настоящее и будущее, несущие поэту уныние, труд, но и «наслажденье» — радости общения с миром красоты и искусства). Причем характерно, что контрасты эти нигде резко не выделены и не подчеркнуты — движение мысли поэта от прошлого к настоящему, от себя к аудитории, от одного поэтического образа к другому в «Элегии» настолько естественно, что производит впечатление полнейшей безыскусственности. Один образ, как бы непроизвольно всплывающий из глубины сознания, невольно по ассоциации вызывает другой, контрастный или, наоборот, внутренне связанный с первым. Так от «смутного похмелья», которое испытывает поэт, естествен переход к старому «вину», с которым сравнивается в следующем стихе «печаль минувших дней», а от метафорического оборота «грядущего волнуемое море» прямой путь ведет к дальнейшему определению — «треволненья». Тема «горя», о котором говорится в пятом стихе, в несколько видоизмененной форме («горестей») возвращается в десятом.

Как отмечалось выше, романтическая элегия нередко рисовала образ поэта в определенной, более или менее конкретной и в то же время условной, полусимволической ситуации, психологически мотивировавшей его настроение: в часы одиноких вечерних скитаний, прощания с родиной или мысленной беседы с возлюбленной, сложными отношениями с которой были вызваны его элегические жалобы и размышления. В отличие от элегии «Погасло дневное светило...» и некоторых других элегий Пушкина 1810—1820-х годов в стихотворении «Безумных лет угасшее веселье...» нет указаний на подобную частную биографическую ситуацию — реальную или символическую, в которой поэт хотел бы предстать перед читателем. Мы знаем, как уже говорилось выше, что стихотворение написано в Болдине, в октябре 1830 года, в очень сложной для поэта общественно-политической обстановке, в дни, когда он, собираясь жениться, оглядывался на свою прошлую жизнь и одновременно напряженно размышлял над тем, что ждет его впереди. Но эта реальная биографическая ситуация присутствует в стихотворении в «снятом» виде: она оставлена как бы за его порогом. С другой стороны, поэт не произносит здесь своего монолога в какой-либо условной «романтической» обстановке — на берегу озера, на корабле или обращаясь к далекой возлюбленной: смысл «Элегии» не в анализе той или иной особой, *частной* жизненной ситуации, а в осознании *общей* судьбы Пушкина и его мыслящих современников. Поэтому в ней отброшено все то, что могло бы отвлечь читателя от восприятия главного смысла стихотворения, приковать его внимание к более частному и второстепенному.

«Элегия» начинается со стиха, две неравные по протяженности, но ритмически уравновешенные части которого образуют

в музыкальном отношении как бы две набегающие друг на друга поэтические волны: «Безумных лет // угасшее веселье». Обе половины этого стиха начинаются с замедляющих их течение эпитетов, которые внутренне «бесконечны», эмоционально неисчерпаемы по своему содержанию: будучи предельно лаконичным, каждый из них представляет сокращение множества определений, несет в себе ряд разнообразных значений и «обертонов». «Безумные» годы — это годы и «легкокрылого» юношеского веселья, и сменяющихся страстей, и «безумных» горячих политических надежд и ожиданий. Их «угасание» и по причине движения человека от юности к зрелости, и из-за исторического изменения окружающего мира закономерно. Но оно и трагично для того, кто становится старше и кто, отдаваясь настоящему, не перестает хранить в своем сердце благодарную память о прошлом и его «треволненьях».

Характерно, что в дошедшем до нас автографе с поправками поэта первый стих читался вначале иначе: «Протекших лет безумное веселье».[10] В чисто метрическом отношении этот первоначальный вариант не отличается от окончательного: и здесь то же деление стиха на два полустишия, отделенные друг от друга внутристиховой паузой (цезурой), причем оба они начинаются с замедляющих течение стиха эпитетов. Но эпитет «протекших лет» внутренне более однозначен, беден по содержанию, он не порождает такого глубокого эмоционального отклика в душе читателя, не будит в нем тех широких и многообразных, в том числе трагических, ассоциаций, какие рождает менее определенный, но более сложный, эмоционально многозначный метафорический эпитет «безумных лет». И точно так же формула «угасшее веселье», насыщенная ощущением внутреннего диссонанса, несущая в себе отзвук пережитых поэтом борьбы и страданий, звучит сильнее и выразительнее, чем формула (также метафорическая, но более традиционная для языка романтической элегии 1820—1830-х годов) «безумное веселье». В этом поиске предельной многозначности, эмоциональной выразительности, поэтической весомости отдельного слова — один из общих законов поэтики пушкинского стиха 1830-х годов, стиха, о котором Гоголь превосходно сказал: «Тут все: и наслаждение, и простота, и мгновенная высокость мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя... Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».[11] Подобное впечатление широкого внутреннего пространства, открывающегося в каждом слове поэта, создается тем, что не только за всем стихотворением в целом, но и за любым отдельным его «кирпичиком» читатель

---

[10] Указанный вариант был затем заменен другим, также отброшенным: «Протекших лет безумство и веселье» (III, 838).

[11] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 55.

ощущает почти бесконечную перспективу родившего их личного переживания. Не случайно в разговоре с Гоголем Пушкин — споря с Державиным — утверждал, что «слова поэта суть уже его дела»:[12] за словом у Пушкина стоит человек с бесконечно глубоким и сложным внутренним миром, миром, который и определяет выбор поэтом именно этого (а не другого!) слова, являющегося как бы мельчайшей его частицей. Поэтому у Пушкина 1830-х годов нет «нейтральных», не несущих в себе глубокого поэтического смысла слов, которые могли бы быть без особого труда опущены или заменены другими: каждое из них не только «слово», но и «*дело*» поэта, сгусток эмоциональной и интеллектуальной энергии, рожденной необыкновенно интенсивно и богато прожитой жизнью и несущей на себе отпечаток полноты духовной жизни, нравственной высоты личности поэта. Именно так обстоит дело и в «Элегии».

Два трагических разряда, придающие внутреннюю напряженность первому стиху «Элегии», до некоторой степени эмоционально уравновешены медленным течением этого стиха, ощущением той внутренней гармонии, которую создает ритмически однообразное построение обоих его полустиший и их музыкальное, эвфоническое звучание (создаваемое красотой движения звуков внутри каждого стиха).[13] Читатель слышит два глухих отдаленных раската, предвещающих приближение грозы, но она еще не разразилась. В следующем, втором стихе: «Мне тяжело, как смутное похмелье» — драматизм и трагическое напряжение первого стиха усиливаются. Начало его («Мне тяжело») проникнуто глубокой, сдавленной болью: после медленного гармонического течения первого стиха оно звучит как глубокий, скорбный вздох, а подчеркнутая его «неблагозвучность» (сочетание согласных *мн—т—ж—л*) создает почти физическое ощущение переживаемого поэтом страдания.

Примечательны другие поправки Пушкина, запечатленные в дошедшем до нас автографе: более определенный, на первый взгляд, но и более однозначный в смысловом отношении эпитет «тяжкое» похмелье (к тому же буквально повторявший данное в начале стиха определение «Мне тяжело», а потому придавав-

---

[12] Там же, стр. 229.

[13] В традиционном стиховедении распространено учение о звуковой стороне стиха, учитывающее преимущественно *одни созвучия* (или «звуковые повторы») и абстрагирующееся от качественного разнообразия и богатства звуков в стихе. Но для эвфонической выразительности стиха важны не только созвучия; не менее важны богатство *разнообразных* звучаний, их смена, переходы и контрасты между ними. Самые «звуковые повторы» (аллитерации, ассонансы и т. д.) ощущаются лишь на фоне иных звуков, часто связанных с ними по принципу близости или контраста. И в стихе «Безумных лет угасшее веселье...» красота и гармония звучания также создаются не одними ассонансами (*е*, *у*) и аллитерациями (*л*, *с*), но и богатством звуковой палитры стиха, ощущением не только единства, но и разнообразия его звучаний (*е—у—е—а* и т. д.).

ший мысли поэта своего рода внутреннюю «одномерность») поэт заменяет сперва на «томное», затем на «смутное похмелье», добиваясь той же, охарактеризованной выше внутренней многозначности найденного определения, сложности и широты вызываемых им ассоциаций; слова «Мой день уныл» в начале 5-го стиха заменяются несравненно более емкой формулой — «Мой путь уныл», а традиционно элегическое «мыслить и мечтать» — смелым и неожиданным «мыслить и страдать». Прямая, утвердительная форма в последнем двустишии: «И ты, любовь, на мой закат печальный / Проглянешь вновь улыбкою прощальной», уступает место — после ряда промежуточных вариантов — менее определенной, но в то же время обладающей большим внутренним эмоциональным «подтекстом»: «И может быть — на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной» (III, 838). В результате подобных немногочисленных, но предельно выразительных исправлений «Элегия» приобретает ту редкую гармонию содержания и формы, которую мы в ней ощущаем.

Огромная эмоциональная сила стихотворения неотделима от характера проходящей через него цепи метафор и поэтических уподоблений. Исследователями русской поэзии неоднократно отмечалось, что в отличие от романтической лирики, где метафора часто рассчитана на то, чтобы специально остановить на себе внимание читателя, поразить его своей яркостью и неожиданностью, Пушкин в произведениях уже 1820-х, а еще более 1830-х годов наиболее охотно прибегает к метафорам «обычного» типа, восходящим к постоянному, каждодневному употреблению. Сила подобных метафор состоит не во внешнем блеске и яркой, неожиданной образности, а в естественности и непроизвольности, придающих речи поэта общечеловечность, искренность и максимальную убедительность. Именно таковы многочисленные метафоры и сравнения, которыми насыщена «Элегия», — «безумных лет угасшее веселье», сравнение горечи, оставленной прошлым в душе поэта, со «смутным похмельем», а его печали с «вином минувших дней» или образ «волнуемого моря» грядущего. Здесь (и в других случаях) Пушкин пользуется такими сравнениями и метафорами, которые покоятся на общих, устойчивых ассоциациях, а потому не поражают и не ослепляют читателя своей необычностью и прихотливостью, не требуют от него для понимания особой, дополнительной работы мысли и воображения, но легко входят в наше сознание, будят в душе встречный эмоциональный поток.

Поэт раскрывает читателю свое личное душевное состояние и вместе с тем побуждает читателя ставить себя на его место, воспринимать рассказ поэта о себе, о *своем* прошлом, настоящем и будущем как рассказ также и о *его*, читателя, жизненном пути, его чувствах и переживаниях. Апелляция к духовному опыту читателя (или слушателя), к способности отзываться на слова

поэта, наполняя их изнутри содержанием собственной душевной жизни, — общая черта лирической поэзии. В «Элегии» и вообще творчестве Пушкина 1830-х годов она проявляется с особенной силой.

Говоря о самых глубоких, больших и сложных вопросах человеческого бытия — о прошлом, настоящем и будущем, о жизни и смерти, о мысли, любви и поэзии и об их месте в жизни человека, — поэт одновременно обращается к самому простому, обычному и каждодневному. Тем самым поднятые в стихотворении общие вопросы человеческого бытия теряют для читателя свою отвлеченность. Между большим и малым — горечью от сознания угасших надежд и обычным похмельем, печалью и перебродившим вином, смертью и вечерним закатом, любовью и улыбкой уходящего дня — поэтом устанавливаются те же близость и соответствие, какие реально существуют между большим и малым, между общим круговоротом человеческого бытия и каждодневными, частными, преходящими явлениями в жизни человека.

«Элегия» написана пятистопным ямбом, размером, которым (так же, как и шестистопным) Пушкин особенно охотно пользовался в 1830-х годах. В отличие от более быстрого, динамического по своему характеру четырехстопного ямба, которым написано большинство пушкинских поэм и «Евгений Онегин», русский пятистопный и шестистопный ямб — размеры, обладающие как бы «замедленным» течением. Поэтому они наиболее отвечали требованиям пушкинской «поэзии мысли». В «Элегии», как и в большинстве других случаев, где Пушкин в своей медитативной лирике прибегает к пятистопному ямбу (например, в стихотворении «19 октября 1825 года» или в позднейшей «Осени»), впечатление раздумья и соответствующего ему медлительного течения стиха создается не только большей протяженностью последнего по сравнению со стихом четырехстопного ямба, но и обилием эпитетов, а также тем, что Пушкин везде строго соблюдает в строке словораздел (цезуру) после второй стопы (т. е. четвертого слога). В результате каждый стих распадается на два ритмически уравновешенных отрезка. При чтении вслух их произнесение вызывает смену мелодических повышений и понижений голоса.[14]

В то же время один из секретов эстетического воздействия пушкинского пятистопного ямба (в частности, в «Элегии») — в сложном единстве «правильного», гармонически стройного и разнообразного, текучего, меняющегося ритмического рисунка. Уже сам по себе отдельный стих пятистопного ямба с цезурой асимметричен: цезура делит его на неравные отрезки в 2 и 3 стопы (т. е. в 4 и 6—7 слогов). Таким образом, он состоит (как уже отмечалось выше в связи с анализом начального стиха «Элегии»)

---

[14] О пятистопном ямбе Пушкина и эволюции этого размера в его творчестве см.: Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 138—253. Ср.: П. Бицилли. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926, стр. 18—38.

из двух ритмически уравновешенных, хотя и *фактически неравных по протяженности* частей. Но, кроме того, в «Элегии» со стихами, где мы встречаем два сильных ритмических ударения, подчиняющих себе остальные, более слабые («Безумных лéт» // угасшее веселье»), чередуются стихи с тремя ударениями («Мой путь уныл. // Сулит мне трýд и гóре»), а со стихами, состоящими из 5—8 коротких слов («Мне тяжело, // как смутное похмелье»; ср. также предыдущий пример), — строки, состоящие из 4 и даже 3 слов, среди которых отсутствуют слова и частицы служебного характера, а потому каждое отдельное слово приобретает особую весомость («Грядущего волнуемое море»). Одни строки стихотворения образуют в синтаксическом отношении единое целое, другие распадаются на два различных (хотя и связанных по смыслу) фразовых отрезка (ср. приведенное выше: «Мой путь уныл. . .»). Наконец, все стихотворение в целом образует не две метрически сходных строфы, а два неравных отрезка в 6 и 8 стихов. Между ними — резкий смысловой и интонационный сдвиг: после медлительного течения первых строк с общей интонацией скорбного раздумья — энергичное отрицание, соединенное с обращением: «Но не хочу, о други, умирáть». По своему смыслу обе части стихотворения вполне естественно, логически переходят одна в другую. Но в то же время по содержанию они *антитетичны*; жизнь поэта предстает в них в различных, дополняющих друг друга аспектах, и только учет и сопоставление обоих этих аспектов позволяет поэту подвести художественный баланс, выразить свое общее, итоговое отношение. Внутренней антитетичности обеих частей стихотворения отвечает различие их ритмического рисунка. Замедленное движение первой части, где поэт анализирует свое душевное состояние и при этом как бы постепенно, с трудом находит слова, нужные для передачи остро ощущаемого им драматизма своей личной и писательской судьбы, во второй части сменяется иной интонацией — более энергичной, проникнутой общим утверждающим началом.

Интересна и другая особенность поэтического строя «Элегии». Почти каждое из двустиший, из которых состоят обе ее части, с внешней точки зрения логически и синтаксически завершено, могло бы вне контекста стихотворения жить самостоятельной жизнью, как отдельное целое. Но при своей логической законченности каждое из двустиший «Элегии» проникнуто эмоциональным и соответственно интонационным движением, которое не находит в нем завершения. Сжатость отдельных фразовых отрезков контрастирует с их эмоциональной насыщенностью, с силой и глубиной отраженного в них переживания. Эмоциональный напор, проникающий их, каждый раз вызывает необходимое в дальнейшем развертывание мысли. И лишь в последнем, завершающем стихотворение двустишии внутренне беспокойная, тревожная и патетическая интонация сменяется спокойным и светлым, примиряющим поэтическим аккордом.

Д. Д. Благой высказал предположение, что замечательное по силе и оригинальности определение «мыслить и страдать», которое мы встречаем в «Элегии», в какой-то мере могло быть навеяно близким фразеологическим оборотом из романа Ч. Метьюрина «Мельмот-скиталец», хорошо известного Пушкину во французском переводе и упоминаемого в «Евгении Онегине».[15] Предположение это хочется оспорить. В приведенных словах из романа Метьюрина выражена широко распространенная в поэзии и философии преромантизма (и романтизма) идея, согласно которой выход из «естественного» состояния «невинности», развитие рационалистической мысли, разума несут личности неизбежные страдания, источником которых является сама способность мыслить (ср. стихотворение Баратынского «Все мысль да мысль! . .» (1840), а также некоторые произведения Лермонтова, где выражен сходный мотив). В пушкинской же «Элегии» говорится не о неразделенных страданиях мыслящей личности (или во всяком случае не о них одних) — недаром с понятием своего пути поэт связывает «*труд* и горе», — но прежде всего о тех страданиях, которые несут живой личности ее общественное и историческое бытие. Еще важнее, может быть, что в пушкинской элегии в отличие от «готического» романа Метьюрина мысль и страдание возвышенны и облагороженны. В том, что ему суждено «мыслить и страдать», поэт видит свое человеческое достоинство, ради этого он хочет жить, несмотря на ожидающие его впереди «труд и горе».

Выше отмечалось, что романтическое мировоззрение в целом и романтическая элегия (как один из центральных жанров поэзии романтизма) отражают обычно борьбу спорящих, влекущих в противоположные стороны чувств в душе лирического героя. Подобный смутный вихрь противоположных чувств скрыт и в груди героев романа Метьюрина. В «Элегии» же Пушкина 1830 года противоречивые силы в душе поэта приведены *к внутреннему единству, к сложной гармонии*. Поэт с болью вспоминает о прошлом, но не требует, чтобы оно вернулось, и самая мысль о невозвратимости былого не вызывает у него горечи или возмущения. Он сознает «унылость» настоящего и в то же время принимает и тот «труд» и те «наслажденья», которые оно ему несет. Человеческая мысль, разум в его понимании не противостоят жизни: они относятся к числу ее самых высоких и благородных проявлений, несут человеку не только скорбь, но и наслаждение. Начала, которые в романтическом мировоззрении были разорванными, враждебно противостояли одно другому, в «Элегии» Пуш-

---

[15] «Penser c'est donc souffrir» (L'homme du mystère, ou Histoire de Melmoth le voyageur. Paris, 1821, t. II, p. 182; ср. русский перевод того же романа: Мельмот Скиталец, сочинение Матюреня, перевод с французского Н. М., ч. IV. СПб., 1833, стр. 97, 123 и др.). Ср.: Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1826—1830), стр. 485—486, 696.

кина уравновешены, стали элементами сложного душевного единства мыслящей личности.

При всей обобщенности и сжатости формул, с помощью которых поэт рисует свое прошлое и настоящее, в «Элегии» запечатлен живой образ великого поэта, каким мы привыкли себе представлять его на вершине его творческой зрелости. Это не пассивная, мечтательная, но активная, действенная натура, уже смолоду широко открытая окружающему миру — его «наслажденьям», «заботам» и «треволненьям». Ее богатые внутренние силы не раз заставляли ее переходить «разумную» меру — об этом свидетельствуют горькие воспоминания о прошлых «безумных» годах. Вместе с тем пережитые испытания и горести не заставили ее согнуться под своей тяжестью: поэт не закрывает на них глаза, так же, как стойко и мужественно глядит навстречу ожидающим его новым испытаниям. Принимая их как неизбежную дань исторической жизни своей эпохи, он готов достойно принять и самое страданье, освещенное для него высокой радостью мысли. Сознание тяжести своего жизненного пути и жизненного пути других окружающих людей не побуждает его эгоистически замкнуться в себе, не вызывает у него «охлаждения» или равнодушия к человеческим радостям и страданиям.

4

Напомним, что пушкинская «Элегия» хотя и была написана в 1830 году, в печати появилась четыре года спустя. И, включая ее дважды в 1832 году в список стихотворений, предназначавшихся к изданию, поэт обозначил ее здесь словами: «Я жить хочу», считая, по-видимому, именно эти слова как бы «ключевыми» для «Элегии», ее лейтмотивом, наиболее полно выражающим основную мысль стихотворения.

Тем интереснее и неожиданнее, что в июле 1832 года другой — в то время еще безвестный — русский поэт, которому неопубликованная «Элегия» Пушкина не могла быть знакома, написал стихотворение, начинающееся теми же словами: «Я жить хочу», — стихотворение, которое — если бы мы не знали точно времени его создания — можно было бы легко счесть за отдаленную, хотя и вполне оригинальную вариацию на тему пушкинской «Элегии» (или своеобразную поэтическую реплику на нее).

Вот это стихотворение, начало которого семнадцатилетний Лермонтов в августе 1832 года сообщил в письме из Петербурга своей московской приятельнице С. А. Бахметевой, указав одновременно, что оно было написано им «месяц тому назад»: [16]

---

[16] М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 410.

Я жить хочу! хочу печали
Любви и счастию назло;
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело.
Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман;

Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?
Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет.[17]

Здесь иной поворот мысли, иной поэтический строй, другой размер стиха. Идеи поэта выражены с присущей Лермонтову особой энергией и силой убеждения, с полемическим оттенком, отсутствующим в пушкинской «Элегии». С первой строки стихотворения поэт обращается к возможному собеседнику, ищет с ним столкновения, спора, борьбы — так же как, еще чувствуя себя «избалованным» любовью и счастьем, не изведавши того «смутного похмелья», с жалобы на которое начинается пушкинская «Элегия», молодой Лермонтов страстно устремляется душой навстречу «страданиям», видит в готовности жить «ценою муки» выражение избранничества поэта, натура которого чужда «спокойствия», родственна «бурям» и «океану». Этому энергическому повороту мысли лермонтовского стихотворения отвечают его подчеркнутая метафоричность, насыщенность антитезами, перебои восклицательных и вопросительных интонаций. И в то же время, при всем несходстве мысли и поэтического строя, оба стихотворения родственны. Молодой поэт как бы принимает здесь из рук Пушкина поэтическую эстафету. Подобно своему старшему современнику и предшественнику, на гибель которого Лермонтов — представитель другого, позднейшего поэтического поколения — через пять лет отзовется в своем бессмертном стихотворении, молодой певец не сгибается под тяжестью своего пути: «бурям» истории и «насмешкам света» он противопоставляет веру в жизнь, в достоинство поэзии и человеческой мысли, готовность бороться и действовать во имя настоящего и будущего ценой «томительных забот» и страданий. Такова одна из великих поэтических заповедей не только Пушкина и Лермонтова, но и всей классической русской поэзии.

---

[17] Там же, т. II, стр. 44. Созвучие пушкинской «Элегии» и приведенного стихотворения молодого Лермонтова уже отметил в 1959 г. П. Г. Антокольский, по верным словам которого, в обоих стихотворениях «утверждается и трагическая конфликтность жизни и суровое мужество творческого дела и долга» — лозунг, который с тех пор навсегда «останется жить в русской поэзии» (П. Г. Антокольский. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...». «Знамя», 1959, № 6, стр. 218).

Е. А. Маймин

*

Д. ВЕНЕВИТИНОВ
«ПОЭТ И ДРУГ»

В № 7 журнала «Московский вестник» за 1827 год появилось стихотворение «Поэт и друг». Оно было напечатано, когда автора уже не было в живых. Этим стихотворением завершился короткий жизненный и творческий путь Веневитинова. То было его прощальное слово, слово о самом дорогом для него и значительном: о поэте и поэзии, о себе как поэте, о жизни и смерти. Напомню текст стихотворения:

Друг

Ты в жизни только расцветаешь,
И ясен мир перед тобой, —
Зачем же ты в душе младой
Мечту коварную питаешь?
Кто близок к двери гробовой,
Того уста не пламенеют,
Не так душа его пылка,
В приветах взоры не светлеют,
И так ли жмет его рука?

Поэт

Мой друг! слова твои напрасны.
Не лгут мне чувства — их язык
Я понимать давно привык,
И их пророчества мне ясны.
Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!
Тебе все чувствовать дано,
Но жизнью ты не насладишься.

Друг

Не так природы строг завет.
Не презирай ее дарами:
Она на радость юных лет
Дает надежды нам с мечтами.
Ты гордо слышал их привет;
Она желание святое
Сама зажгла в твоей крови
И в грудь для пламенной любви
Вложила сердце молодое.

Поэт

Природа не для всех очей
Покров свой тайный подымает:
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?
Лишь тот, кто с юношеских дней
Был пламенным жрецом искусства,
Кто жизни не щадил для чувства,
Венец мученьями купил,
Над суетой вознесся духом
И сердца трепет жадным слухом,
Как вещий голос, изловил! —
Тому, кто жребий довершил,
Потеря жизни не утрата —
Без страха мир покинет он!
Судьба в дарах своих богата,
И не один у ней закон:
Тому — процвесть развитой силой
И смертью жизни след стереть.
Другому — рано умереть,
Но жить за сумрачной могилой!

Друг

Мой друг! зачем обман питать?
Нет! дважды жизнь нас не лелеет.
Я то люблю, что сердце греет,
Что я своим могу назвать,
Что наслажденье в полной чаше
Нам предлагает каждый день.
А чтó за гробом, то не наше:
Пусть величают нашу тень,

Наш голый остов отрывают,
По воле ветреной мечты
Дают ему лицо, черты
И призрак славой называют!

Поэт

Нет, друг мой! славы не брани:
Душа сроднилася с мечтою;
Она надеждою благою
Печали озаряла дни.
Мне сладко верить, что со мною
Не все, не все погибнет вдруг
И что уста мои вещали —
Веселья мимолетный звук...
Напев задумчивой печали
Еще напомнит обо мне,
И сильный стих не раз
встревожит
Ум пылкий юноши во сне,
И старец со слезой, быть может,
Труды нелживые прочтет —
Он в них души печать найдет
И молвит слово состраданья:
«Как я люблю его созданья!
Он дышит жаром красоты,
В нем ум и сердце согласились
И мысли полные носились
На легких крылиях мечты.
Как знал он жизнь, как мало
жил!»

Сбылись пророчества поэта,
И друг в слезах с началом лета
Его могилу посетил...
Как знал он жизнь, как мало
жил! [1]

Уже первое знакомство со стихотворением Веневитинова позволяет заметить не только лирический, но и философский его характер. Примечательной чертой стихотворения является и его метр — четырехстопный ямб.

Четырехстопным ямбом написано абсолютное большинство стихотворений Веневитинова. Это его любимый размер — и размер для него неслучайный. Ямб принадлежит к внутренним приметам поэтики Веневитинова, определенным образом связанным с самой жанровой, философской природой его стихотворений.

Размер стиха лишь в самом общем виде, приблизительно определяет его ритмический рисунок и внутреннюю мелодику. Тем не менее через ритм размер оказывает немалое воздействие на эмоциональный, а тем самым и общесодержательный смысл стихотворения. Гегель писал: «В музыкальной декламации ритм и мелодия должны воспринять в себя содержание и соответствовать ему, точно так же и стихосложение есть музыка, которая, хотя и отдаленно, воспроизводит в себе смутное, но вместе с тем определенное направление течения представлений и их характер. С этой точки зрения и размер стиха доставляет общий тон и духовное дыхание целого стихотворения».[2]

Из всех размеров ямбический наиболее соответствует повествовательным и разговорным интонациям. В «Мелодике русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаум, ссылаясь на Аристотеля, определяет ямб «как самый разговорный из всех метров». К этому он добавляет: «Несмотря на различие между античным стихосложением и нашим, качественная разница между ямбом и

---

[1] Д. В. Веневитинов. Избранное. Гослитиздат, М., 1956, стр. 87—89. В дальнейшем цитируется издание с указанием страницы в тексте.
[2] Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения, т. XIV. Соцэкгиз, М., 1958, стр. 204—205.

трехдольными размерами в отношении к мелодике остается той же».[3]

В ряду других ямбических размеров четырехстопный ямб занимает срединное положение, и это делает его самым гибким, ритмически наиболее богатым. Недаром четырехстопный ямб был излюбленным размером в лирике Пушкина 20-х годов. Но он был распространен не только у Пушкина и не только в 20-е годы. Его явно предпочитали и поэты-«любомудры», и Баратынский в 30-е годы, и Тютчев — словом, те поэты, которые шли по пути создания в России «поэзии мысли». «Разговорность» и дидактизм философской лирики «любомудров» (а также, хотя и в несколько другом роде, и поэзии Тютчева), часто ораторский пафос, излюбленные для этого жанра формы рассуждений и размышлений, видимого и скрытого диалога делают четырехстопный ямб наиболее органичным для философской поэзии «любомудров» вообще и поэзии Веневитинова в частности.

Стихотворение Веневитинова «Поэт и друг» — стихотворение «разговорное», а не напевное и по характеру ритма, и по мелодике, и по многим другим своим внутренним и внешним качествам. Оно представляет собой диалог Поэта и Друга, но сама эта диалогическая композиционная форма предполагает разговорные ритмы и интонации. Их и в самом деле легко услышать в стихотворении. Больше того, за словами спорящих мы улавливаем не прямое только их значение, но и внутренний жест говорящих, их полемический задор. В особенном синтаксическом строении речи, в ее специфических оборотах, построенных с учетом «собеседника», мы видим все приметы разговора и как бы самую его атмосферу: «Зачем же ты в душе младой / Мечту коварную питаешь?», «Мой друг! слова твои напрасны. . .», «Не так природы строг завет, / Не презирай ее дарами», «Мы все равно читаем в ней, / Но кто, читая, понимает?», «Мой друг! зачем обман питать?», «Нет, друг мой! славы не брани: / Душа сроднилася с мечтою. . .» и пр., и т. п.

Между ритмическим рисунком стихотворения Веневитинова, даже между его размером и внутренним характером поэтического повествования имеется, таким образом, тесная зависимость. Ямбический метр прямо соответствует диалогической, размышляющей, разговорной форме произведения.

Диалогичность стихотворения «Поэт и друг» отнюдь не новый и не оригинальный прием. Он достаточно часто встречается и в русской поэзии — эпической и лирической, и особенно в поэзии немецкой, в частности у Гете. Видимо, говоря о Веневитинове, гетевскую традицию мы должны учитывать в первую очередь. Гете был любимым поэтом Веневитинова, у него он многому учился, для него Гете был идеальным поэтом-философом. Неуди-

---

[3] Б. Эйхенбаум. О поэзии. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 333.

вительно, что самые формы поэзии Гете воспринимались Веневитиновым как образцовые именно для философской поэзии. Так, судя по всему, он воспринимал и форму лирического диалога, которая культивировалась в поэзии Гете и которой русский поэт овладевал, переводя отрывки из гетевских произведений: «Земную участь художника», «Апофеозу художника», «Отрывки из „Фауста“».

Композиционный прием диалога генетически связан у Веневитинова и с его прозаическими философскими опытами. Любимый философ Веневитинова, Платон, свои уроки мудрости преподносил в виде «разговоров». У самого Веневитинова есть философский опыт в платоновском роде — диалог «Анаксагор». Между этим философским диалогом и диалогом лирическим, какой мы встречаем в стихотворении «Поэт и друг», есть тесная зависимость. Несомненно, что диалогическая композиционная форма находится в строгом подчинении философским задачам стихотворения.

В беседе между Поэтом и Другом через диалог раскрывается основная тема стихотворения. Это типично романтическая и очень личная для Веневитинова тема, как тоже романтическими и одновременно очень близкими Веневитинову являются ведущие герои — Поэт и Друг. Они размышляют, ведут спор о самом сокровенном и вечном: о человеке и искусстве, о жизни и смерти, о поэте как средоточии духовного начала и потому способном преодолеть суетность жизни и самое смерть. Трижды звучит в стихотворении голос Друга и трижды голос Поэта, и в их несогласии, в их споре постепенно раскрывается для читателя романтическая по существу своему, достаточно, впрочем, оригинальная философская (и вместе поэтическая) мысль Веневитинова о человеческом бытии.

Начало спора носит не общий, а частный характер. Первыми словами Друга спор только завязывается, он весь еще в сфере личного и случайного, касается конкретной, а не общей судьбы Поэта. Вопросы здесь только ставятся — нет пока ни малейшего намека на их решение. Друг призывает Поэта не думать о смерти, он верит и хочет уверить Поэта, что для того только начинается жизнь.

Возражая Другу, поначалу Поэт касается вопроса лишь самым внешним образом. И в его ответе проблема пока не выходит за пределы личного и особенного. Поэт знает, что его ждет, и он не может и не хочет обманываться относительно своего будущего: «Душа сказала мне давно: / Ты в мире молнией промчишься! / Тебе все чувствовать дано, / Но жизнью ты не насладишься».

Вторая реплика Друга, хотя и развивает начатую им тему, ведет ее, однако, все в той же плоскости. Нужно думать о любви, а не о смерти, утверждает Друг, сама природа велит любить, и верить, и мечтать... В словах Друга тема смерти не решается,

а просто «вытесняется» темой жизни и любви. Смерть отрицается Другом для данного конкретного случая и не вообще, а временно.

В ответе Поэта на эту реплику Друга тема получает принципиально новый поворот и внутреннее решение. Поэт продолжает говорить о смерти, но теперь он тему эту прямо связывает с темой поэзии, темой творчества, и в результате смерть для него перестает быть фактом однозначным и фатально непреодолимым. Смерть перестает быть смертью в деятельности духа и в торжестве духа — в великом акте поэтического творчества. Тема стихотворения получает наиболее общую, наиболее философскую трактовку. То, о чем говорит поэт, относится не к одной только конкретной, частной человеческой судьбе, но относится вообще к человеку и поэту: «Тому, кто жребий довершил, / Потеря жизни не утрата — / Без страха мир покинет он! / Судьба в дарах своих богата, / И не один у ней закон: / Тому — процвесть развитой силой / И смертью жизни след стереть. / Другому — рано умереть. / Но жить за сумрачной могилой!».

Центральная часть стихотворения несет главную идейную нагрузку — в ней ключ к философскому осмыслению его поэтических мотивов. В ней — трагическое очищение, катарзис, преодоление гибели, высшая точка развития лирического сюжета.

Заключительные реплики Поэта и Друга снова переводят тему из плана общего в план личный. Тема, уже решенная философски, теперь решается и применительно к конкретной личности Поэта. Личность Поэта и особенная участь его снова выдвигаются на передний план стихотворения. Но теперь Поэт выступает перед читателем не в предвидении смерти, но в вечной жизни — в незабываемой памяти о его творениях: «Мне сладко верить, что со мною / Не все, не все погибнет вдруг. . .».

Цикл поэтических раздумий в последней реплике Поэта находит не только логически-смысловое, но и формальное завершение. Кольцо стянулось. Стихотворение, которое начиналось с личных мотивов, личными мотивами и кончается. Но в этом возвращении к первоначальному много внутреннего напряжения, динамики, оно связано с наполнением новым и все более глубоким смыслом. Тема постепенно усложнялась, обрастала добавочными мотивами и мотивировками, воспринималась все больше в свете общих, философских идей. Поэтическая мысль стихотворения не только нашла свое завершение, но и выросла в цельную концепцию жизни и человека. Человек в духовной своей жизни способен торжествовать над смертью. Поэт, творец — это высшее выражение, «эмблема» духовного человека, и именно поэтому ему дано победить смерть. Такова в самых общих чертах философская концепция стихотворения.

В общем своем виде эта концепция заключена в самом тексте стихотворения «Поэт и друг». Но если иметь в виду все ее связи

и мотивировки, то уяснить ее вполне можно лишь выходя за пределы текста одного только данного стихотворения. Л. Я. Гинзбург справедливо заметила, что для полного понимания каждой отдельной вещи у Веневитинова «читателю необходима перспектива на творчество поэта в целом».[4]

Стихи Веневитинова — в том числе и стихотворение «Поэт и друг» — во всей их глубине воспринимаются лишь как части единого целого. Они становятся до конца понятными лишь в контексте всех не только поэтических, но и философских идей Веневитинова.

Многие главные темы его поэзии — в частности и тема поэта — являются главными предметами и его философских раздумий. Последние имеют прямое отношение к миру его поэзии — и вот почему положения и выводы философских статей Веневитинова могут служить хорошим и даже необходимым комментарием к его стихам.

Один из существенных мотивов стихотворения «Поэт и друг» сводится к тому, что поэту оказываются доступными тайны природы, доступен ее таинственный и вещий язык. По мысли Веневитинова, только поэту дано высшее знание — и этим определяется особенная судьба его и его высокое человеческое назначение: «Природа не для всех очей / Покров свой тайный подымает: / Мы все равно читаем в ней, / Но кто, читая, понимает? / Лишь тот, кто с юношеских дней / Был пламенным жрецом искусства, / Кто жизни не щадил для чувства, / Венец мученьями купил».

Эта поэтическая мысль стихотворения, как и весь строй его поэтических идей, вполне проясняется при сопоставлении с основными положениями статьи Веневитинова «Анаксагор».

Цель философии, по Веневитинову, в достижении согласия между миром и человеком, ее предмет — познание человеком мира и самого себя. Через познание и достигается согласие. Чем полнее и глубже будет познание, тем скорее может быть достигнута гармония человеческого ума с природою.

Однако познание мира и человека не только главный предмет всякой философии, но и высший смысл, единственно возможное счастье человеческого существования. Счастье как возможность заложено в каждом человеке. Но, чтобы его ощутить, сделать действительно существующим, необходимо познать себя: «...всякий человек рожден счастливым, но, чтобы познать свое счастье, душа его осуждена к борению с противоречиями мира. Взгляни на младенца — душа его в совершенном согласии с природою, но он не улыбается природе, ибо ему недостает еще одного чувства — совершенного самопознания» (стр. 181).

Всему молодому недаром свойственно желание опытности.

[4] Л. Гинзбург. Опыт философской лирики (Веневитинов). В кн.: Поэтика, т. V. Изд. «Academia», Л., 1929, стр. 96.

В чем ином причина всех его, молодого человека, «покушений, всех его действий, как не в идее счастия, как не в надежде достигнуть той степени, на которой человек познает самого себя?» (стр. 181).

Веневитинов неоднократно и настойчиво подчеркивает, что полная гармония, идея счастья для человека реализуется лишь в познании им самого себя. Но в чем заключается суть самопознания?

Для Веневитинова — прежде всего в осознании человеком своей духовной и творческой силы. Именно в этом для человека счастье, подлинная жизнь. Это утверждение себя, утверждение своего неповторимого и самобытного. Это единственно возможное торжество человека над природой и над своей судьбой, в конечном счете — и над самой смертью.

Но «чтоб познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях...» (стр. 181). Есть не только необходимость, но и внутренняя потребность для человеческой души «к борению с противоречиями мира». Духовное испытание и, главное, утверждение человека не могут происходить иначе, как в постоянной борьбе и преодолении. Столкновение с природой, с материальным миром приобретает часто трагический характер, но трагизм этот высокий и не безнадежный, ибо в нем всегда остается возможность духовной победы.

В полной мере и в законченном цикле процесс постижения счастья через самопознание, через борения и противоречия испытывает, по Веневитинову, поэт, художник. В статье «Анаксагор» Веневитинов приводит пример скульптора Фидия, творческая мысль которого сосредоточилась на «идее» Аполлона: «В душе его совершенное спокойствие, совершенная тишина. Но доволен ли он этим чувством! Если б наслаждение его было полное, для чего бы он взял резец? Если б идеал его был ясен, для чего старался бы он его выразить? Нет, Анаксагор! эта тишина — предвестница бури. Но когда вдохновенный художник, победив все трудности своего искусства, передал мысль свою бесчувственному мрамору, тогда только истинное спокойствие водворяется в душу его — он познал свою силу и наслаждается в мире, ему уже знакомом» (стр. 181—182).

Пример именно с художником для Веневитинова имеет глубокий смысл. Поэт говорит о Фидии, но думает не только о нем: думает он «о всяком человеке, о всем человечестве» (стр. 182). Но то, что в идеале существует для всякого человека и что характеризует его как существо мыслящее, духовное, особенно заметно в поэте, художнике. Само понятие поэзии и поэта неотделимо у Веневитинова от победы духовного в человеке, от торжества самопознания. Для Веневитинова поэзия только там, где имеется: «победив все трудности» — «передал мысль свою». Поэзия для него в главной сути и тайне своей — испытание человеком творческой силы и победа человека в области духа. Вот почему поэ-

зия для него есть самое высокое человеческое призвание и вот почему поэт — самый первый и самый высокий герой и его философии, и его лирики.

Статья «Анаксагор», ее основные положения и выводы, проливают добавочный свет на содержание стихотворения Веневитинова «Поэт и друг», как, впрочем, и на содержание всей его поэзии. Философская статья позволяет полнее увидеть и до конца прочитать глубокую философскую мысль последнего творения Веневитинова. Вместе с тем она лишний раз убеждает в программном и концепционном его характере.

Цельность стихотворения и заключенной в нем концепции поддерживается у Веневитинова и формально: и своеобразным композиционным кольцом, о котором у нас уже шла речь, и заметной трехчленностью в построении. Число три оказывается формоорганизующим: три реплики Друга, три реплики Поэта, три части — три этапа в развитии основной темы. Все это придает стихотворению особую, почти математическую законченность. И так у Веневитинова не только в этом случае: для него подобное построение закономерно, сделалось неотъемлемой принадлежностью всей его поэтики. В произведениях разных лет повторяется у него трехчленная форма поэтических композиций: в стихотворениях «К друзьям на Новый год» и «Три розы», «Любимый цвет» и «Крылья жизни» и т. д.

Пристрастие Веневитинова к математически строгим стиховым построениям глубоко осознано и мотивировано. Оно проистекает из стремления к некоторому положительному основанию, на котором твердо могла бы покоиться всякая поэтическая фантазия, из сознательного стремления, насколько это возможно, приблизить поэзию к формам точного, научного, математического познания. Недаром поэт с явным сочувствием цитировал немецкого философа Иоганна Вагнера: «Таким образом, математика в общих идеях своих совершенно выражает форму или организм мира. . .» (стр. 224).

В основе композиционного триединства лежат, однако, не одни законы математики, но в неменьшей мере и законы логики, законы человеческого мышления. Триединство играет важную роль не только в поэтических построениях Веневитинова, но и в философских системах Шеллинга и Гегеля. Триединство — признак, характерный не вообще для той или иной поэтической индивидуальности, но преимущественно для тех поэтов, которым особенно близка общефилософская постановка вопросов человеческого существования и которые творчеством своим принадлежат к так называемому философскому направлению в поэзии. Ведь не случайно трехчастные композиции одинаково характерны для поэтов-философов Веневитинова и Тютчева.

Любопытно, что, говоря о «трехчастной краткости многих тютчевских пьес», Ю. Н. Тынянов возводит эту «ритмико-синтаксическую конструкцию» к стихотворению его учителя Раича

«Вечер в Одессе».[5] Не оспаривая этого утверждения в деталях, заметим, однако, что в плане историко-литературном (не в биографическом, разумеется) трехчастные композиции Тютчева идут от традиции Веневитинова во всяком случае не менее, нежели от Раича. Это тем более справедливо, что опыты трехчастных построений у Веневитинова и в теоретическом смысле, и в художественном значительнее опытов Раича.

Стихотворение Веневитинова «Поэт и друг», несмотря на «разговорность» своего композиционного решения, в сущности не диалогично по своей основе. Вернее, стихотворение диалогично и монологично одновременно. Это и разговор, и размышление, и урок мудрости. Хотя в стихотворении попеременно звучит то голос Друга, то голос Поэта, они явно неравнозначны и неравноправны. Голос Поэта ведет мысль, голос Друга поддерживает видимый спор, вызывает на ответ, обусловливает диалектическое развитие темы. Голос Друга и слова его имеют значение явно подчиненное. В речи Поэта вся полнота смысла, в ней единственно главная для Веневитинова мысль. Может быть, именно потому слова, принадлежащие Поэту, несут на себе приметы и формального «главенства»: в них заметна особая отточенность, почти афористичность выражения. Стихотворение «Поэт и друг» в некотором отношении больше одноголосое, монологическое, нежели двухголосое. И это неотделимо от концепционности и известной «заданности» стихотворения. Концепция в стихотворении Веневитинова является не столько результатом столкновения идей и понятий, сколько предпосылкой этих столкновений, нужных для выражения готовой концепции. Это черта, роднящая Веневитинова с другими поэтами-«любомудрами», в частности с Хомяковым и Шевыревым.

Особый род философской поэзии, к которому принадлежит стихотворение «Поэт и друг», его монологический в сущности характер косвенным образом подтверждается и некоторыми особенностями лексики. Поэтическая лексика Веневитинова носит черты абстрактности, «непредметного» языка, в ней много традиционно-элегических и вместе с тем романтических формул и символов: «душа младая», «дверь гробовая», «пламенеющие уста», «пламенная любовь», «сердце молодое», «жрец искусства», «полная чаша наслаждений», «сумрачная могила».[6]

Этот условно-традиционный, «непредметный» словарь находится как будто бы в противоречии и с разговорной, диалогической формой композиции, и с разговорным же по другим своим приметам синтаксисом. Но противоречие это кажущееся. Как мы

---

[5] См.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 371.

[6] Интересные наблюдения над лексикой поэзии Веневитинова см. в работе: Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 53—57. (Глава: «Поэзия мысли»).

уже заметили, диалогическая форма у Веневитинова носит преимущественно внешний характер и вполне уживается с внутренним монологизмом произведения. Внутренней «одноголосости» стихотворения соответствует «однотонность» словесной живописи, некоторая однообразная условность поэтического словаря. Слова, лишенные всего характерного, похожие по своей стилистической окраске, даже когда они произносятся от лица разных героев, создают ощущение единого голоса, своеобразного лирического монолога, который только наружным образом походит на диалог. Это важная стилевая особенность стихотворения Веневитинова — характернейшая примета философской лирики романтического склада и направления.

Условность лексики в стихотворении Веневитинова нельзя рассматривать только как недостаток, как художественную слабость. Традиционное словоупотребление в известном смысле могло быть и сознательным авторским приемом, утверждением своей, особой стилистики. Ведь «традиционалистами» в языковом отношении — и, наверное, не случайно — были многие поэты «философской» школы: Тютчев и Баратынский, Хомяков и Шевырев. Языковая условность и традиционность, если только она внутренне осмыслена и художественно мотивирована, может содействовать *генерализации* понятий, она дает ощущение не частного, не конкретного, не временного, а отвлеченного от всего конкретного, общего. Условно-традиционное словоупотребление у Веневитинова — это попытка (в какой мере удачная — другое дело) создать для себя особенный «метафизический» язык, язык одновременно философских и поэтических раздумий.

Замечательно, что иные условные формулы и образы, слова, автоматизированные в поэтическом языке, в стихотворении Веневитинова бывают порой очень выразительными, они оказываются художественно значимыми, «работают» на мысль. В некоторых случаях «традиционные» слова у Веневитинова действуют не менее сильно в смысле художественном, нежели слова свежие и нетрадиционные. Чем это объясняется?

В стихотворении «Поэт и друг», как и в других лучших стихотворениях Веневитинова, слова живут и воздействуют не столько собственной своей силой, сколько внутренней связью мысли, правдой отношений слов и стоящих за ними понятий. Все слова в стихотворении Веневитинова оказываются в одной ограниченной стилистической системе; система эта строится преимущественно из элементов невещественных, непредметных, но при этом вполне предметными и, главное, точными остаются связи и отношения между элементами системы, отношения между словами-понятиями.

Веневитинов говорит в своем стихотворении о поэте:

> ...И сердца трепет жадным слухом,
> Как вещий голос, изловил!

Это прекрасные слова — и очень точные. Это — как откровение, большая психологическая правда о поэте. Но так воспринимаются они лишь в неразрывной связи друг с другом, не только понятые, но и воспринятые как одно нераздельное целое. По отдельности же каждый троп выглядит крайне бледным, стертым, невыразительным в своей литературной «изношенности»: «трепет сердца», «жадный слух», «вещий голос».

Этот и подобные случаи у Веневитинова напоминают картину живописца, выполненную в одном, далеком от реального соответствия цвете, но передающую все реальные оттенки и переходы света и теней и потому по-своему выразительную.

Мысль поэта выявляется не только в макромире его произведения, но в известных пределах и в его микромире. В этой связи небезынтересно будет остановиться на одном совсем уже частном факте словоупотребления Веневитинова — особенности употребления им слова *мечта*.

Слово *мечта* — сугубо романтическое слово: романтическое по семантике и по употреблению, особенно в поэзии начала XIX века. Белинский недаром относил его к «романтическим красотам» наряду с *кудрями, сынами природы* и прочими столь же яркими и несомненными приметами романтического стиля.[7]

Но слово *мечта* — для стихотворения «Поэт и друг» — одно из ключевых в стилистическом отношении. Оно проходит через все стихотворение, будучи самим собой и вместе с тем постоянно меняясь, наполняясь новым содержанием, выступая не только в прямых, словарных своих значениях, но и в значениях, создаваемых контекстом, до известной степени субъективных. Заметим сразу же, что такая особенная, необычная жизнь слова тоже очень характерная черта романтической поэтики и стилистики.

В стихотворении «Поэт и друг» слово *мечта* употреблено 5 раз. Первый раз оно выступает в значении «мысль», «дума»: «Зачем же ты в душе младой / Мечту коварную питаешь?». Второй раз оно встречается в прямом, словарном своем значении: природа «дает надежды нам с мечтами». Третий случай — наиболее зыбкое, не вполне определенное, хотя в общем достаточно понятное значение: «. . . по воле ветреной мечты / Дают ему лицо, черты / И призрак славой называют!».

Интересно, что во всех отмеченных примерах словоупотребления слово *мечта* встречалось в речах Друга. В последних двух случаях оно звучит в устах Поэта, и теперь оно выступает в самом главном для Веневитинова значении, теперь по смыслу своему оно оказывается тесно связанным с понятием поэзии и поэтического творчества. Поэт говорит: «Душа сроднилася с мечтою». И дальше, употребляя слово уже как прямой синоним

---

[7] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 600.

поэтического творчества: «И мысли полные носились / На легких крылиях мечты».

Нужно сказать, что слово *мечта* стилистически ключевое не только для этого стихотворения Веневитинова, но и для многих других его лирических опытов. Общим для многих стихотворений Веневитинова является и характер, особенности употребления слова: «И, смелый ученик Байрона, / Я устремлюсь на крылиях мечты...» («К Скарятину». Стр. 37), «К тебе стремился я, страна очарований! / Ты в блеске снилась мне, и ясный образ твой, / В волшебные часы мечтаний, / На крыльях радужных летал передо мной» («Смерть Байрона». Стр. 41), «В вечерний час уединенья, / Когда, свободный от трудов, / Ты сердцем жаждешь вдохновенья, / Гармоньи сладостной стихов, / Читай, мечтай — пусть пред тобою / Завеса времени падет...» («К. И. Герке», Стр. 48).

Как в финале стихотворения «Поэт и друг», так и в приведенных здесь фрагментах слово *мечта* так или иначе оказывается у Веневитинова привязанным в смысловом отношении к поэту и к творчеству поэта. Здесь наблюдается определенная закономерность, это не случайные совпадения, а важные стилевые приметы, за которыми можно увидеть особенный взгляд поэта на вещи. Для него поэзия как высшее выражение духовной деятельности человека, как высокая эмблема человеческого существования — это некий «антимир», вторая параллельная и лучшая жизнь, *мечта*. Мечта, жизнь, поэзия в романтическом сознании Веневитинова оказываются понятиями, связанными диалектически, но тесно, понятиями неразделимыми.

В стихотворении «Поэт и друг» романтически решенная тема поэта, романтическая мысль и стилистика, в нем словоупотребление, во многом характерное для поэтов романтического склада. Единой жизнью живут в поэзии Веневитинова любимые идеи, слова и образы. Так бывает у поэта большой внутренней цельности. Поэтом очень цельным, притом поэтом-философом и поэтом-романтиком по самой сути своей, и был Веневитинов.

И. Л. Альми

*

Е. БАРАТЫНСКИЙ

«ВСЕ МЫСЛЬ ДА МЫСЛЬ!..»

У большого поэта почти каждое стихотворение — «моментальный снимок» его души. Но среди многих созданий художника есть такие, в которых строй его личности, пафос жизни его выявились по-особому непосредственно и сосредоточенно — в каком-то самом характерном повороте.

Для Баратынского, поэта мысли, поэта напряженной, мучительной, зачастую безысходной и безостановочной рефлексии, такое произведение — одна из поздних его миниатюр:

(1) Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
(2) О жрец ее! Тебе забвенья нет;
(3) Все тут да тут и человек, и свет,
(4) И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
(5) Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
(6) К ним чувственным, за грань их не ступая!
(7) Есть хмель ему на празднике мирском!
(8) Но пред тобой, как пред нагим мечом,
(9) Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.[1]

В звучании этих строк — непререкаемость вывода, лаконичного, логически стройного, «окончательного» в своей безукоризненной завершенности. Но в них же — и жар исповеди, живой поток непосредственного «думанья».

Стихотворение входит в сознание как цепь «вскриков», запоминается уже первой своей фразой, страстной и многозначительно недоговоренной: «Все мысль да мысль!». Так начинают речь о том, что живет в душе как несмолкающая боль. Так «прорывается» в слова чувство, которое давно уже ищет выражения. Сказано главное слово: «мысль», задана господствующая интонация — нагнетания, повтора.

---

[1] Стихотворение написано в 1840 году; оно входило в последний сборник Баратынского «Сумерки». Цитируется по кн.: Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 187. (Библиотека поэта. Большая серия, изд. 2-е). В дальнейшем произведения Баратынского цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

В первой фразе этот повтор имеет оттенок разговорного просторечия. Но «разговорность» тут же гаснет, поглощается волной лирического разлива:

...Художник бедный слова!
О жрец ее! Тебе забвенья нет...

Плавность звучания, поющие *о*, *е*, традиционно-поэтические слова («художник», «о жрец», «забвенье») — все это дает почувствовать высокость мира художника, высокое значение его мысли, его скорби. И высота эта по-особому человечна. Традиционная лексика не несет в себе обычной холодноватой торжественности. Ее исключает и просторечный строй первой фразы, и, главное, интимность обращения к художнику «*бедному*». Слово это, неожиданное в своей непритязательной простоте, почти простонародно-жалостливое (и выделенное инверсией), сообщает образу поэта-жреца неожиданно мягкий колорит. Художник, творец, не теряя своей романтической исключительности, обретает у Баратынского нечто человечески пронзительное. Причем главное свойство этого жреца искусства именно в том, что он *поэт*, служитель *слова* — последнее инверсией оттянуто на самый конец стиха, усилено рифмой. Если «бедный» — эмоциональный фокус строки, то здесь та точка, из которой разовьется смысловое движение вещи.

Однако в первых строках тема не только задана. Здесь намечено и общее ее решение, формула, цельная в самом своем звучании: «... тебе забвенья нет».

Так, на крайне тесном стиховом пространстве создается смысловой и эмоциональный зачин миниатюры. Одновременно устанавливается и общий стиль поэтического выражения. Совмещая поэтическую лексику, высокую тональность с просторечной интонацией, Баратынский воссоздает в поэзии характерный строй речи интеллигента, человека, для которого высокая мысль стала сферой повседневного существования. Вне этой сферы поэт не знает ни мира, ни прибежища. И в ней же его проклятие, ибо

Все тут да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.

В движении этих безудержных повторов — явная экспрессия увлеченной речи. Но в них же и тайная душевная усталость.[2] Оттенок досадливого раздражения, лишь мелькнувший в первой фразе, становится вполне явным при новой ее подчеркнуто просторечной вариации («Все *тут да тут*...»). И тем не менее

---

[2] На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит, —
писал Баратынский в другом стихотворении той же поры.

эмоции автора совсем не бытового плана. Как и в первой строке, обыденная интонация тут же растворяется в беспощадных ударах мерного, почти торжественного ритма. Так раскрывается страшная истина, так надвигается сила, от которой невозможно укрыться, ибо она вездесуща.

Поэту Баратынского дарована безотрадная полнота видения жизни. Смысл слов, составляющих перечислительный ряд, сводится к представлению о всеобъемлющем охвате явлений бытия. Понятия, предельно широкие, составляют контрастные пары: «человек и свет», «смерть и жизнь». Противоположные сферы жизни сведены воедино. И смерть в этом ряду предшествует жизни,[3] а оба понятия в чем-то уравнены, объяснены третьим: «правда без покрова». В стихотворении возникает образ контрастного и единого в своей безысходности бытия. Стоящий над прямым значением слов, он ощущается как некий «несформулированный» эмоциональный комплекс, как фон, сообщающий особую убедительность прямым выводам поэта.

«Дорога жизни» — это путь потерь, это неизбежная утрата иллюзий — «золотых снов». Познание несет с собой разочарование и душевный холод. Таковы постоянные мотивы Баратынского, автора «Разуверения» и «Истины», «элегического поэта», который, по словам его современника, «возвел *личную* грусть до *общего* философского значения, сделался элегическим поэтом современного человечества».[4] Однако в миниатюре «Все мысль да мысль! ..» Баратынский не только следует своей любимой идее, но и вносит в нее нечто совсем новое. К познанию приравнивается искусство слова, та самая поэзия, которая в художественном сознании первых двух десятилетий XIX века почти отождествлялась с мечтой, в которой видели сферу совершенно свободной, раскованной фантазии.

«Гармония святая», «небесный посетитель» Жуковского, «счастливая мечта» Батюшкова, пушкинский «пир воображенья»... А в глазах Баратынского этот волшебный дар — печать проклятья. Поэзия для него — «опасная профессия», занятие, которое разрушает спасительные иллюзии, не позволяет забыться в минутных земных радостях. Именно такое непривычное для пушкинской эпохи представление о поэзии дает Баратынскому основание и возможность противопоставить художника слова творцам иных искусств.

---

[3] Неслучайность этой последовательности подтверждается тем фактом, что в первой публикации строка читалась иначе: «И жизнь, и смерть, и правда без покрова». В «Сумерках» Баратынский изменил последовательность слов в строке (см.: М. Л. Гофман. Примечания. В кн.: Е. А. Баратынский, Полн. сбор. соч., т. I, СПб., 1914, стр. 300).

[4] Слова Н. Мельгунова из письма к А. А. Краевскому (цит. по статье Е. Н. Купреяновой «Баратынский 30-х годов» в кн.: Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. I. Изд. «Советский писатель», Л., 1936, стр. CI. (Библиотека поэта. Большая серия)).

В центре стихотворения резкий смысловой поворот. Словно оправдывая свое понимание поэзии как искусства мысли, Баратынский кладет в основу лирического произведения четкую смысловую конструкцию. Вторая часть стихотворения противостоит первой. Аскетической поэзии противопоставлен радостный мир творцов иных искусств.

Меняется окраска речи. Слова, лишенные конкретно-чувственного значения, «всеобъемлющие» («жизнь», «смерть», «человек», «свет»), уступают место образам более локальным, более конкретным и, главное, явно земным и привлекательным:

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!

И среди этих образов особенно яркое, счастливое, даже веселое слово «хмель», слово, которое у современников Баратынского вызывало непременные ассоциации из мира античности. Призрак блаженной поры, когда царили прекрасные искусства и жизнь развертывалась перед человеком во всей ее чувственной прелести, на мгновение осветил суровый строй души поэта нового времени. Но только на мгновение. Он остался призраком, не превращающимся в реальность. Образная конкретность второй части стихотворения иллюзорна. Это не ощутимость «действительных» вещей, но зримость объемных символов. Во второй части стихотворения становится иным лишь *качество* обобщения: объемные символы заменили собой образы, близкие отвлеченным понятиям.

Символичность речи обнажает «расшифрованная» метафора «на празднике *мирском»* — образ, который ретроспективно окрашивает и остальные, с ним связанные. Хмель «праздника мирского» почти столь же бесплотен, как и сам этот праздник. «За грань их не ступая» — нельзя сказать о реальном резце или кисти. «Резец, орган, кисть» — у Баратынского лишь чувственные обличья целых областей человеческой деятельности.

Образность такого типа[5] — характерный прием поэзии мысли, поэзии, для которой сфера общих раздумий не только источник, но и один из главных объектов художественного изображения.

Баратынский остается философским поэтом и тогда, когда рисует мир «чувственных» искусств. Философичность — доминанта его стиля в целом, качество, определяющее не только образность, но и композицию, и само «содержание», характер поэтической идеи. Главная мысль его произведения вырастает из глубочайшего пласта общефилософских раздумий; она связана с теориями, занимавшими современников поэта, с шеллинговым определением

---

[5] Аналогичное словоупотребление в стихотворении Баратынского «Приметы»: «Пока человек естества не пытал / *Горнилом*, *весами* и *мерой*...», или в стихотворении «Мудрецу»: «Тот, кого миновали общие смуты, заботу / Сам вымышляет себе: *лиру*, *палитру*, *резец*...» (180). Курсив мой, — *И. А.*

двух «рядов» искусств: «реального» и «идеального»,[6] с его же представлением о лирике как о роде, всецело подчиненном рефлексии.[7]

Но суть концепции преобразилась, когда из части общей теории она стала вопросом индивидуальной человеческой жизни. Баратынского-поэта занимает не теоретическая проблема специфики разных родов искусства, а судьба художника слова. Занимает вполне конкретно, лично; все стихотворение — «затаенная» исповедь. Оно родилось из той тоски, «которой смертный стон едва твоей гордыней заглушен»,[8] из того общего недовольства жизнью, которое окрашивает всю позднюю поэзию Баратынского.

Безрадостная судьба человека, прикованного к зрелищу несовершенства бытия, человека, которого Баратынский отождествляет с «художником слова», рождает миф о счастье, о полноте существования жрецов иных искусств. Эстетическая доктрина получила глубоко субъективное преломление, прошла через горнило творческой личности, смешалась с раздумьями о собственной судьбе и именно поэтому из предмета теории превратилась в факт искусства.

Литературная критика XIX века выражала сомнение в том, что рассуждение может быть элементом лирики. Противопоставляя Баратынскому Тютчева, И. Аксаков утверждал, что наличие «голых» мыслей, обнаженных рассуждений свидетельствует об ущербной неполноте поэтической стихии у Баратынского.[9] Но обнаженный интеллектуализм не враждебен лирике, если только тема стихотворения содержит явную или потенциальную метафорическую многозначность. Поэзии противопоказана лишь принципиальная «односмысленность» научного языка.

Мысль миниатюры Баратынского — мысль исходно поэтическая. Поэтому-то она и не допускает вполне адекватного перевода на язык логики. Смысл стихотворения неоднозначен.

Вожделенное счастье творцов «нерациональных» искусств отзывается некой блаженной ограниченностью («за грань их не ступая»). Мученик мысли по-человечески завидует им, но его несчастье — ноша избранных. Именно он — «герой» стихотворе-

---

[6] На эту близость указывает Е. Н. Купреянова (см.: Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. II. Л., 1936, стр. 274).

[7] См.: Ф. Шеллинг. Философия искусства. Изд. «Мысль», М., 1966, стр. 351. Как известно, «Философия искусства» при жизни автора не публиковалась, но была распространена в записях курса лекций, прочитанного Шеллингом. Владельцем двух таких списков был С. П. Шевырев. Баратынский мог знать их непосредственно или в пересказе и трактовке своих московских приятелей. С середины 30-х годов он не разделял уже системы воззрений русских шеллингианцев, но приятельские связи с ними во многом еще сохранились. Некоторые проблемы, занимавшие их (особенно эстетические), естественно попадали и в его поле зрения.

[8] Е. А. Баратынский. «Осень» (190).

[9] И. Аксаков. Ф. И. Тютчев. Биографический очерк. М., 1874, стр. 130—131.

ния, лицо, косвенно представляющее лирическое «я». Размышления о тех, кто «влеком» к искусствам «чувственным» — при всей их важности и яркости — все-таки лишь «боковой ход», призванный утвердить значительность главной мысли — думы о судьбе художника слова. Не случайно вывод, замыкающий миниатюру, почти не учитывает второй ее части; он лишь с большей силой выражает мысль, прозвучавшую в первом четверостишье: поэт, лишенный блаженства «забвенья», — жрец и пленник истины, убивающей непосредственную радость бытия.

Стройного развития идеи в строго логическом смысле в стихотворении нет, но есть движение мысли — ее «проявление», «додумывание», усиление.

Последние строки сосредоточивают всю силу горького чувства. Нагнетаются определения к «главному» слову «мысль» — «нагой меч», «острый луч», определения, логически не вполне правомерные, «сбивающие» друг друга («перед нагим мечом... бледнеет жизнь земная»), но художественно предельно убедительные. Разные понятия оказываются близкими эмоционально. «Нагой меч» — это угроза, обесценивающая прелесть ежедневной жизни, конкретных вещей. «Острый луч» — сила, проникающая сквозь внешние покровы. И там, и здесь — беспощадная, ранящая острота.

Образы-уподобления снимают абстрактность главного слова «мысль», «овеществляют» то субъективное содержание, которое вкладывает в него поэт. А в самой смене их — живое мгновение рождения мысли, то молниеносное движение, когда внезапно вспыхивающий образ («острый луч» — с восклицанием) перестраивает на ходу форму высказывания. Нарушается логическая правильность, но возникает особая экспрессия, та убедительность, которая свойственна именно художественному мышлению. Ведь известно, что в художественном произведении убеждают не силлогизмы, но острота впечатления, сопричастность к авторским открытиям.

Убеждает уже само *звучание* стиха. Если воспринимать это слово не метафорически, а поискать его психологически-конкретный смысл, то выяснится, что под звучанием стиха обычно подразумевают впечатление, которое создается общим воздействием нескольких факторов: 1) ритма; 2) движения стихотворной интонации; 3) собственно звуковой — фонетической стороны стихотворной речи.

Миниатюра написана пятистопным ямбом, размером, который — в отличие от ямба четырехстопного — объединяет говорную и мелодическую тенденции. Этот метр был основой «сладостного», «протяженного» традиционно-элегического стиха (см., например, ранние элегии Пушкина — «Желание», «Опять я ваш, о юные друзья! ..»), его же мы обнаружим и в таких явно декламационных стихотворениях, как «Простишь ли мне ревнивые мечты...» или «19 октября», как «Оправдание» и «Череп» Баратынского.

Поскольку русская элегия — в отличие от романса — закрепилась как произведение декламационного склада, не песенное, хотя и имеющее некоторые песенные потенции, пятистопный ямб в поэзии первой трети XIX века широко распространяется именно в связи с элегией.[10] Тогда же он утверждается и как метр лирики строгих строфических форм — сонета, октавы,[11] форм, требующих торжественно-мерного звучания стиха. Размеренная стройность создавалась здесь не только средствами строгой строфической организации, она — в природе самого метра. Традиционный пятистопный ямб предполагает обязательное деление строки, и без того не слишком длинной, цезурой после второй стопы. Заданное цезурой, пространственное преобладание второго полустишья над первым (три стопы — на две) могло бы сообщить ему и ритмическую гегемонию. Но, как известно, на предпоследнюю стопу очень часто падает пиррихий, предваряющий удар последнего акцента. Отсюда — потенциальная уравновешенность обоих полустиший в ямбическом стихе.

В миниатюре Баратынского цезура соблюдается очень строго (есть только один специфический сдвиг в 5-й строке). Ее регулирующее значение тем заметнее, что части строк, расположенные до и после центральной паузы, имеют, как правило, принципиально разный ритмический рисунок. Первые чаще всего подчеркнуто экспрессивны. Охватывающие меньшее стиховое пространство, они во многих случаях усилены восклицательной интонацией (1-я, 2-я, 5-я, 9-я строки), а в наиболее важных по смыслу местах — дополнительными акцентами (спондеями отмечены 5-я и 9-я строки).[12]

Вторые полустишья от спондеев свободны. Здесь обилие пиррихиев,[13] располагающихся достаточно единообразно. Звучание

---

[10] На роль пятистопного ямба как характерного размера элегии указал мне Е. А. Маймин.

[11] См.: Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 366.

[12] Вот ритмическая схема стихотворения:

1 ◡ — ◡ — // ◡ — ◡ — ◡ — ◡
2 ◡ — ◡ — // ◡ — ◡ — ◡ —
3 ◡ — ◡ — // ◡ ◡ ◡ — ◡ —
4 ◡ — ◡ — // ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡
5 ◡ — ◡ — — // — ◡ ◡ ◡ —
6 ◡ — ◡ ◡ // ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡
7 ◡ — ◡ — // ◡ — ◡ ◡ ◡ —
8 ◡ ◡ ◡ — // ◡ ◡ ◡ — ◡ —
9 — — ◡ — // ◡ — ◡ — ◡ — ◡

[13] «Предрасположенность» к спондеям и пиррихиям определяется составом лексики. В первых полустишьях большинство слов односложных (и среди них очень много самостоятельно значимых); во вторых полустишьях — двух- и трехсложных. На 31 слово в доцезурной части стихо-

стиха после цезуры в целом более ровное, более мелодичное. Впечатление «вскриков» создается прежде всего специфическим строем первых полустиший.

Однако, заговорив о разном звучании полустиший, мы невольно отошли от «чистой» ритмики, вступив в сферу проблем поэтической интонации.

Как показал Б. М. Эйхенбаум, поэтическая интонация возникает в результате диалектического взаимодействия ритма и синтаксиса в потоке стиховой речи.[14] Ритмическая единица — стих — представляет более или менее самостоятельный интонационный отрывок в зависимости от того, насколько его границы совпадают с синтаксическим делением. Абсолютно равные паузы между равными интонационными отрезками, абсолютно размеренное чередование строк — явление в принципе столь же невозможное и ненужное, как и полная реализация метра в живом ритмическом рисунке.

«Только в самом грубом приближении, — пишет Б. В. Томашевский, — можно говорить о стихотворной речи, что в ней присутствует лишь одна степень членения — „стих". Именно с точки зрения звуковой организации присутствуют и более крупные и более мелкие единицы членения».[15]

Строй миниатюры Баратынского обнажает один из главных законов стиховой интонации — здесь господствует *строгая уравновешенность близких, но неравных интонационных отрезков.* Их смена, варьирование и создает неповторимую систему — ту живую плоть, в которую облекается композиционная структура лирического произведения.

Причем, так как миниатюра Баратынского — стихотворение декламационного типа, его интонационная линия в большей степени, чем в произведениях напевных, определяется логическими моментами, более *прямо,* рационально реализует развитие темы.

Непосредственную связь тематического и интонационного движения вполне явно отражет членение стихотворения на самые крупные интонационные единицы. В миниатюре отчетливо ощущаются две части, выделенные разным типом рифмовки: четверостишье и пятистишье. Граница между ними соответствует началу новой темы, но графически она не обозначена. Это не случайно. Обе части стихотворения «Все мысль да мысль!..» спаяны теснее, чем предполагается в произведении с обозначенным строфическим делением. Общая цельность вещи создается взаим-

---

творения односложных — 19 (значимых — 9), двухсложных — 10, трехсложных — 1. В послецезурной части на 32 слова — 12 односложных (а значимых только 3), 10 двух- и 8 трехсложных.

[14] Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. В кн.: Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 328—329.

[15] Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 19.

ным притяжением интонационных «молекул». Важнейшие среди них — двустишье и полустишье.

Зачин стихотворения — первое двустишье — намечает его ведущую интонационную линию. Она закреплена параллельным построением первой и второй строк.

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! Тебе забвенья нет...

Повтор интонационного рисунка дает почувствовать стих, строку как некую мелодическую модель. Но характерный интонационный поворот возникает из «взаимодействия» отрезков, более мелких и подвижных, чем строка. Это полустишья. Здесь они автономны не менее, чем стих.

Цезура в первом двустишье осознается столь же явно, как и пауза конца строки. Правда, переноса в первой строке нет, и все же конечные слова связаны с начальными во второй строке («Художник бедный слова! О жрец ее!») теснее, чем те, которые разделяет цезура. Отсюда — уравновешенность пауз в середине и в конце строки, *четкое* ощущение четырех интонационных толчков.

Четыре интонационных отрезка, составляющие двустишье, по характеру неоднородны. Первое и третье полустишья отличаются наибольшей напряженностью, второе и четвертое размеренны и мелодичны. Отступлений от метра в них нет — полные три стопы ямба звучат более протяженно, чем две.

С первого двустишья в стихотворении, таким образом, возникает противостояние двух интонационных тенденций: подчеркнуто экспрессивной и мелодически сглаживающей. В зачине они противопоставлены друг другу предельно четко — на пространстве одного стиха, интонационно «удвоенного». Развитие будет осуществляться как варьирование: отход, возвращение, преобразование этой исходной мелодической модели. Так, второе двустишье — отход, сопряженный с возникновением нового мелодического рисунка. Экспрессия в целом возрастает, но не за счет повышения силы начальных полустиший. Перечисление предполагает элемент скандирования и общее убыстрение ритма. Становится мельче сама единица членения. Если в первом двустишье было четыре интонационных отрезка, то здесь их уже шесть.

Все тут да тут / и человек, / и свет, /
И смерть, / и жизнь, / и правда без покрова.

В ряду однородных членов полустишье распалось на «атомы» повторов. Но та же интонация перечисления «собрала» фразу в определенное единство. Второе двустишье обладает большей цельностью, чем первое. Строка здесь уже почти не воспринимается как автономный отрезок. Параллельное построение смежных стихов сменилось симметрией. Первое и последнее полустишье обрамляют перечислительный ряд. Последний из однород-

ных членов — «правда без покрова» — интонационно выделен. В стиховой речи он произносится как единое фонетическое образование (пиррихий стирает раздел между словами, в которых к тому же есть фонетическая близость: *пр — покр*). Более весомое, более емкое, чем все предыдущие, «слово» это поглощает и гасит набегающие на него волны повторов. Завершающая интонация подытоживает конец строфы и темы. Но произведение не кончено — начальный интонационный ход оживает в новом зачине.

Рёзе́ц, о̆рга́н, ки́сть! // сча́стлйв, кто̆ влёко́м
К нйм чу́вствённы̆м, //зӑ гра́нь йх нё̆ стўпа́я!

Мелодический рисунок первого двустишья варьируется здесь таким образом, что нарастают обе противостоящие интонационные тенденции. В пятой строке по сравнению с первой явно усилена энергия начального восклицания В полустишье три значимых слова вместо двух; спондей на третьей стопе сдвигает цезуру, рассекает стих, придавая восклицанию не только особую экспрессию, но и подчеркнуто резкую, обрывистую тональность. Такое напряжение трудно уравновесить в пределах той же строки, тем более что второе полустишье несколько потеснено в его жизненном пространстве. Начальному восклицанию противостоит теперь не только вторая часть строки, но все три интонационных отрезка в целом. Это происходит за счет того, что перенос слил два стиха, шестая строка не повторяет рисунка первой и пятой, но продолжает наметившуюся линию плавного падения.

Гармоническая тема — тема «чувственных» искусств, наслаждения, жизненной полноты ненадолго меняет течение стиха. Она реализуется в гармонически спокойном звучании седьмой строки: «Есть хмель ему на празднике мирском». Единственная во всем стихотворении — стабильная, самодовлеющая, успокаивающе ровная — строка эта не только противостоит экспрессии взлетов и падений. По положению своему, смыслу, звучанию она контрастирует со вторым двустишьем, с ходом напряженного перечисления, в котором раскрывалась судьба «художника слова». Это противоположное по тону завершение противоположной темы.

И тут же вслед за недолгой передышкой в последнем двустишье — новая вариация лейтмотива, новое *итоговое* его выражение:

Но̆ прё̆д то̆бо́й, кӑк прё̆д нӑги́м мё̆чо́м,
Мы́сль, о́стры̆й лу́ч! блё̆днёӗт жи́знь зё̆мна́я.

«Вскрик» не обрушивается сразу, — он подготовлен плавным подъемом восьмой строки, накапливающей энергию для слов, наиболее значимых, отмеченных спондеем, «оправленных» в последнее восклицание: «Мысль, острый луч!». И только за ними следует мерное, даже замедленное падение конца: «. . . бледнеет жизнь земная».

Интонационная система миниатюры обладает, таким образом, высшей степенью единства. В главном она определяется вариацией одного ведущего лейтмотива. Это интонационная линия двустишья, в котором одно из начальных полустиший подчеркнуто экспрессивно, а конечные так или иначе уравновешивают «вскрик».

«Звучит» лейтмотив в стихотворении трижды. Зачин представляет его наиболее четко. Экспрессия и гармоническая плавность звучания контрастно окрашивают здесь две части одного и того же стиха. Мелодический рисунок закреплен параллельным строем двух первых строк.

Центр миниатюры, зачин новой темы, разворачивает ту же интонационную фигуру на пространстве всего двустишья. Пропорционально усилены и «взрыв», и гармонизирующее начало. И наконец, в последних двух строках интонационная линия обретает итоговый характер.

Ход ее здесь прямо противоположен ходу интонации центра — пятой и шестой строки. Там резкое, усиленное спондеем восклицание первого полустишья («Рĕзéц, ŏргáн, кúсть!») уравновешивалось падением всех остальных интонационных отрезков. Здесь начало ослаблено пиррихием («нŏ прĕд тŏбой!»), и вся восьмая строка — постепенный подъем к вершине наиболее значимого третьего полустишья.

Однако заключительные строки не только варьируют мелодическую линию центра. Миниатюра строится как «скрытое» интонационное кольцо. Новое обращение в конце к первой, главной теме — к размышлениям о судьбе художника слова — сопряжено с возвратом к лексике и интонации начала. В последней строке развиваются мелодические тенденции первой. Перед нами то же резкое противостояние двух полустиший. Но начальное полустишье в заключительной строке усилено спондеем (на «ключевом» слове — «мысль»), а конечное, *ритмически* полностью совпадающее с концом первой строки, *интонационно* отличается от него более явной линией падения.

Строгое единство лейтмотивов сообщает миниатюре Баратынского удивительную цельность; неразрывность органического тела совместилась здесь со стройностью четкой конструкции. И четкость эта у Баратынского эстетически значима.

Стихотворение «Все мысль да мысль!..» сосредоточивает в себе страшную силу экспрессивного заряда. Экспрессивное начало до предела напрягает течение стиха, как бы порываясь смести все границы конструкции. И в то же время в самом проявлении своем оно подчинено строгой закономерности. Оно само создает структуру.

Миниатюра являет собой торжество соразмерности. Но оставляет это торжество ощущение сложное. Здесь и гордое чувство эстетического преодоления, свидетельство власти творца над сопротивляющимся «материалом» — особый «чекан» поэзии пуш-

кинского времени. Но здесь же и художественно опосредованное знание тщетности экспрессивных порывов, их бессилия перед лицом беспощадного объективного закона.

Подчеркнутая завершенность стихотворения отражает характер поэтического почерка Баратынского, всегда тяготевшего к четким и законченным формам. В жанре миниатюры, предполагающем особый лаконизм и отточенность речи, манера эта выявилась необычайно ярко.

Целостность вещи поддерживает и своеобразное единство ее фонетической системы. Это не специфический «звукообраз» поэзии XX века. Как и у Пушкина, у Баратынского аллитерации осторожные, пунктирные. Комплекс близких и варьирующихся звуков пробегает по стихотворению легкой волной.

В первой строке это сочетание «свистящего» *с* с «плавным» *л* и звонкими согласными. Во второй и третьей строках оно заслоняется гораздо более мягким, протяжным: *бе*, *бве*, *ве* («*бе*дный... те*бе*... за*бве*нья... *све*т»). С четвертой строки резкость звучания возобновляется. Вновь появившиеся «свистящие» теперь соединяются с сонорными (*см, знь*), сочетания эти перемежаются группами согласных с *р* (*рть*, *пр*, *кр*). Резкий *с* все чаще оглушается: «шелестящие» *ст*, *сч* господствуют в пятой, шестой, седьмой строках. Последняя строка — своего рода звуковой синтез. Он создается слиянием «свистящих» с глухими, сонорными и *р* («мы*сль*, о*стр*ый луч») при преобладании первых и сонорных в конце («*жизнь* зе*мная*»). Не пытаясь переводить фонетический образ в прямые логические или эмоциональные категории, отметим лишь одно: звукопись стихотворения тревожащая, раздражающая. Она соответствует общему представлению о поэзии — «нагом мече», «остром луче» — о видении мира трезвом, безотрадном, ранящем.

Такой образ поэзии непривычен, как уже говорилось выше, для эстетического сознания первых десятилетий XIX века. Мысль о том, что дисгармонический мир может рождать дисгармоническое искусство, в России — открытие эпохи 30-х годов, причем открытие скорее «практическое», чем теоретически осознанное. Пушкин в поздней своей лирике дал великолепные образцы такой поэзии («Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Не дай мне бог сойти с ума...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...»). Но он никогда не говорит о возможности дисгармонического искусства. Юношеское «Блажен, кто ведал *сладострастье* высоких мыслей и стихов» — переплавилось в зрелую убежденность в том, что «цель искусства» — «идеал». Творчество и созерцание творений искусства в глазах Пушкина — всегда одно из самых сильных и высоких жизненных наслаждений.

Ранний Лермонтов, близкий Пушкину в своей художнической одержимости, склонен, однако, расценивать эту одержимость уже несколько иначе. Он смутно чувствует многостороннюю природу искусства, его «опасную» неограниченность. Эти свойства искус-

ства в соответствии с общей системой своих художественных представлений Лермонтов осознает прежде всего как демоническую природу творящей личности.

От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К тебе я снова обращусь, —

такова «молитва» юноши-поэта.[16]

Гоголь обнаружил «разрушительные» потенции искусства несколько иначе — в процессе своего движения к сатире, к «отрицательному направлению». Испуганный силами, им самим вызванными, он пытается противопоставить этим потенциям сдерживающий, облагораживающий субъективный идеал.

Свой особый «идеал соразмерностей прекрасных» лелеет и Баратынский. Но он не может не видеть, что его собственная поэзия одушевлена в большей степени «думой роковой», чем этим просветленным идеалом. Его поэт, заклейменный могуществом познания, утратил, как и лермонтовский Демон, непосредственную радость бытия.

Лишь только божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня...[17]

В психологическом генезисе этих образов много общего. И Баратынский, и Лермонтов говорят о той «рефлексии», которая со времени появления пушкинского «Кавказского пленника» воспринималась в русском обществе как «болезнь века», как признак современного сознания.

Однако своеобразие Баратынского в том, что он одним из первых отождествил рефлексию с поэтическим даром. Поэт «школы гармонической точности», школы Батюшкова, Жуковского, Баратынский острее, чем Лермонтов и Гоголь, чувствует двойственность эстетического «перепутья». Он готов заклинать ускользающую от него гармонию, готов верить, что «болящий дух врачует песнопенье», но психологической реальностью остается для него власть «чадного демона», «бунтующая муза», творчество такого рода, которое «мешает дышать любовью в тишине».

Ощущение потенциальной «взрывчатой» силы искусства, силы, обращающейся прежде всего против ее создателя, у Баратынского столь непосредственно, что рождает некий «суеверный» страх:

Сей сладкий трепет вдохновенья —
Предтечей жизненных невзгод.
Любовь Камен — вражда Фортуны
Одно...

(199)

---

[16] М. Ю. Лермонтов. Молитва. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. I. Гослитиздат, М.—Л., 1954, стр. 73.
[17] Там же, т. IV, стр. 204.

Мучителен отказ от творчества:

И отрываюсь полный муки
От Музы, ласковой ко мне...

(199)

Мучительно и само творчество, ведь

...пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

«Бунтующая муза» Баратынского — прародительница музы Александра Блока, той, о которой поэтом сказано:

Для иных ты — и Муза, и чудо.
Для меня ты — мученье и ад..,

(«К Музе»)

той, что не дает забыться в мире чистой красоты, что всегда знает: «покоя нет, уюта нет». Сродни ей и «легкая гостья» Анны Ахматовой — та, что «Данту диктовала страницы Ада».

Представление о творчестве как о трудном долге, мучительном всеведении и беспощадной трезвости, представление, столь характерное для русской литературы, одним из первых внес в нее Баратынский.

Э. Э. Найдич

*

М. ЛЕРМОНТОВ

«ПАРУС»

Лермонтовский «Парус» (1832) — одно из самых известных стихотворений в русской поэзии, знакомое каждому с детских лет, заученное наизусть. И это не случайно: символика бури имела в русской литературе устойчивую традицию, и лермонтовский «Парус», напечатанный в 1841 г., вскоре после гибели поэта, явился ярким символом мятежной стихии, связанным с активным отношением к жизни, с революционной борьбой:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастия не ищет,
И не от счастия бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой! [1]

Новые поколения революционеров наполняли эту символику новым содержанием. Из дневников Некрасова мы знаем, что долгие годы «Парус» был его любимым стихотворением. В начале 60-х годов XIX века, в период революционной ситуации в России, популярность «Паруса» особенно возросла. В 1861 г. был напечатан и получил широкое распространение замечательный романс Варламова, удачно передавший романтический порыв и драматизм стихотворения. Накануне революции 1905 г. образы бури с новой силой возникли в «Песне о Буревестнике» Горького, продолжившей традицию «Паруса».

Чем же объясняется завораживающая сила небольшого стихотворения Лермонтова? Конечно, оно не могло бы так долго привлекать умы и сердца людей, если бы не заключало глубокого содержания, не отличалось высокой художественностью.

[1] М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1934, стр. 62.

Юношеское творчество Лермонтова (1828—1832) почти целиком было лабораторным. Требовательный к себе поэт не был удовлетворен своими произведениями, не отдавал их в печать.

Лермонтов ставил перед собой сложные задачи. Страстный поклонник поэзии Пушкина и декабристов, он стремился не просто следовать за ними, а создать поэзию, отвечающую новым запросам времени, связанную с передовой философской мыслью, передающую «боренье дум», раскрывающую внутренний мир личности.

Пушкин обычно шел от предмета, явления, характера к их раскрытию, выявлению. Лермонтов стремился воплотить в художественную форму уже сложившиеся или складывающиеся идеи, мысли, чувства, переживания («На мысли, дышащие силой, / Как жемчуг нижутся слова»; «Пером сердитым водит ум», — писал позднее Лермонтов о процессе своего творчества).

С этой особенностью Лермонтова связано формирование его таланта. Те стихотворения, которые Белинский в статье 1840 г. «Стихотворения М. Лермонтова» назвал субъективными, непосредственно выражающими мысли и чувства автора, составляют бóльшую часть юношеской лирики. Однако уже с начала творческого пути поэт, создавая стихотворения с чисто экспрессивными образами,[2] передает свои мысли и чувства и иными путями. Один из этих путей сравнение. Причем речь идет не о словесных образах, не о простом тропе, а о явлении художественной мысли, определяющем композицию целого стихотворения. Поэт сравнивает какое-либо переживание, идею, душевное состояние с предметом, с чем-то объектным, однако предмет, объект значим не сам по себе, а как выражение душевного состояния поэта, идеи, настроения. Созданием предметного образа-параллели поэт стремится преодолеть отвлеченный характер своей поэзии, придать ей конкретность.

В 1829 г. наиболее типичным стихотворением, непосредственно передающим мысли и настроения поэта, был «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете»). В том же году Лермонтов пишет «Русскую мелодию», состоящую из двух частей — отвлеченной (субъективной) и предметной (объективной), которая имеет функцию сравнения и начинается со слова «так» («Так, перед праздною толпой. . .»).

Этот тип двухчастных стихотворений-сравнений, открывающихся «Русской мелодией», существенно изменившись, пройдет через всю лирику Лермонтова. С. В. Шувалов сделал правильный

---

[2] Принимаем терминологию А. Н. Соколова (см. его статью «Художественный образ в лирике Лермонтова» в кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814—1964. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 177). «Для такого образа, — пишет А. Соколов, — характерно непосредственное выражение душевного состояния автора, прямое описание переживаемых поэтом настроений, эмоций, раздумий».

вывод о связи такого рода сравнений с сюжетными, чисто символическими стихотворениями: «Это как бы то же компаративное построение, но с опущением второй (экспрессивной, — *Э. Н.*) части, которая лирически сливается с первой. Таковы „Три пальмы“, „Дары Терека“, „На севере диком...“, „Утес“, „Спор“, „Дубовый листок“».[3]

На возникновении в творчестве Лермонтова аллегорических и символических образов, на их художественных особенностях следует сосредоточить внимание специально. Не случайно самым крупным достижением юношеского творчества Лермонтова стал «Парус».

Посмотрим, как постепенно Лермонтов подходил к «Парусу». Во многих стихотворениях поэт стремился поставить важнейший для него вопрос об активной роли человеческой личности, о движении и покое, о смысле бытия. Эти настроения были переданы в стихотворении «Поток» (1830—1831) («Источник страсти есть во мне...»). Вот его заключительные строки:

Я праздный отдал бы покой
За несколько мгновений
Блаженства иль мучений.[4]

По мысли и лексике еще ближе к «Парусу» другое стихотворение с экспрессивным образом: «Я жить хочу! хочу печали» (1832).

Процитируем ударные строки этого стихотворения:

Прогнать спокойствия туман;
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?

(II, 44)

В отличие от «Паруса» здесь идет речь о поэте, отсюда — концовка, содержащая сентенцию, относящуюся только к поэту.

Образ «Паруса» намечен Лермонтовым во второй строфе стихотворения «Желанье» (1832)

Дайте мне челнок досчатый
С полусгнившею скамьей,
Парус серый и косматый,
Ознакомленный с грозой.
Я тогда пущуся в море
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

(II, 47)

Третья строфа этого стихотворения, как бы противореча второй, исполненной желанием бури, говорит о стремлении к покою («Дайте мне дворец высокой...»).

---

[3] С. В. Шувалов. Мастерство Лермонтова. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы. Гослитиздат, М., 1941, стр. 263.

[4] М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954,

Создавая окончательный вариант этого стихотворения («Узник», 1837), Лермонтов отбросил вторую и третью строфы с темой бури и покоя, уже реализованные в «Парусе» и «Русалке», и сохранил лишь первую строфу. Поэт развил в последующих новых строфах тему стремления к свободе человека, заключенного в неволю.

Антитезу борьбы и покоя Лермонтов в юношеской лирике решал и в иных поворотах. К символике «Паруса», к сравнению душевной жизни человека с жизнью моря вели и те стихотворения, где в основе сравнения был образ морской волны: «Волны и люди» (1830—1831), «Для чего я не родился...» (1832), поэма «Моряк» (1832), отдельные строфы которой включены в пятую редакцию поэмы «Демон» (1833—1834).

Во всех этих стихотворениях с образом волны проблема покоя и движения соединяется (так же как в «Желанье») с темой воли и неволи.

В первой строфе стихотворения «Волны и люди» юный поэт подчеркивает их сходство — вечное движение и бесцельность этого движения. Во второй — происходит характерное для Лермонтова (см. позднее стихотворение «Тучи») усложнение сравнения; оно превращается в сходство-различие:

Волнам их неволя и холод дороже [5]
Знойных полудня лучей;
Люди хотят иметь души... и что же? —
Души в них волн холодней!

(I, 284)

Любопытная форма перехода от сравнения к символу — стихотворение «Для чего я не родился...», написанное за несколько дней до «Паруса». Образ в этом стихотворении, казалось бы, формально остается экспрессивным, а по существу становится предметным. Границы между образом и символом как бы стираются. Однако предметный образ целиком подчинен раскрытию души героя, а отождествление еще резче подчеркивает различие. На всем протяжении стихотворения человек уподобляется волне, но и отличается от волны, он «не родился волною» и скорбит об этом; иначе бы он

Не страшился б муки ада,
Раем не был бы прельщен;
Беспокойство и прохлада
Были б вечный мой закон;

Не искал бы я забвенья
В дальнем северном краю;
Был бы волен от рожденья
Жить и кончить жизнь мою!

(II, 61)

стр. 298. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

[5] О правильном чтении этой строки см.: М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения в 2-х т., т. 1. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 682. (Библиотека поэта. Большая серия).

Все, что естественно для волны, недоступно для человека, который страшится адских мук, прельщается раем, отказывается от беспокойства и движения, ищет забвенья, лишен свободы, присущей волнам.

Следует заметить, что почти все эти стихотворения о движении и покое цитируются в письмах к С. А. Бахметевой и М. А. Лопухиной. «Странная вещь! Только месяц тому назад я писал „Я жить хочу! хочу печали...“». Лермонтов приводит стихотворение и далее пишет: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» (VI, 410). Эти строки, конечно, перекликаются со стихотворениями, приведенными поэтом в письмах, — они посвящены все той же теме: буре и покою. Состояние мертвенного покоя выражено Лермонтовым в стихотворении «Челнок». В следующем письме к Бахметевой в начале августа 1832 г. Лермонтов пишет: «В самом деле, не знаю отчего, поэзия души моей погасла» (VI, 412), и вслед за этими словами полностью цитирует стихотворение «Челнок» («По произволу дивной власти / Я выкинут из царства страсти»).

28 августа 1832 г. Лермонтов посылает М. А. Лопухиной как свидетельство своего тяжелого душевного состояния стихотворения «Для чего я не родился...» и «Что толку жить!... Без приключений...»

Как же связываются в сознании поэта оба эти стихотворения?

«Что толку жить! .. Без приключений...» — печально-ироническое стихотворение о цели бытия. В письме к Лопухиной оно приводится со слов: «Конец! Как звучно это слово, как много-мало мыслей в нем». И далее в письме идет рассуждение об останках героя, зарытых на кладбище. В тексте стихотворения, посланного в письме, имеются варианты, обнажающие связь лермонтовских размышлений с шекспировским «Гамлетом»:

И может быть из вашей кости,
Подлив воды, подсыпав круп,
Кухмейстер изготовит суп —
(Все это дружески, без злости).
А там голодный аппетит
Хвалить вас будет с восхищеньем;
А там желудок вас сварит...

(VI, 416)

Здесь, конечно, обнаруживается отзвук известных слов Гамлета о том, что «король может совершать круговые объезды по кишкам нищего» (акт IV, сцена 3), а также сцены 1 V акта (Гамлет и могильщики). Сравнить у Лермонтова:

Когда ж чиновный человек
Захочет место на кладбище,
То ваше темное жилище
Разроет заступ похорон
И грубо выкинет вас вон...

(VI, 415)

О другой лермонтовской реминисценции из Гамлета (1831 г.) писал Б. Эйхенбаум.[6] В данной связи заметим, что Лермонтов в своих поэтических размышлениях не раз обращался к «Гамлету». Оба стихотворения Лермонтова, написанные почти одновременно и посланные в одном письме, свидетельствуют о том, что тема покоя и движения развивалась у поэта рядом с мучительными поисками ответа на вопрос о смысле жизни, о цели бытия.

Это становится совершенно очевидным из письма поэта к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г., где полностью приводится текст «Паруса».

Настроения поэта характеризует афоризм, использованный позднее в словах Печорина, обращенных к Вернеру.

«...Москва есть и всегда будет моя родина. Я в ней *родился*, в ней много *страдал*, в ней был *чрезмерно счастлив*. Лучше бы этих трех вещей не было... но что делать!» (VI, 705).

И далее после текста «Паруса»:

«Я ведь не разделяю мнение тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я очень сильно чувствую ее реальность, ее завлекающую пустоту!...Ужасно думать, что может настать день, когда я не буду в состоянии сказать „Я!“ — Если это так, то мир — только комок грязи» (VI, 705).

Приведенные стихотворения и отрывки из писем показывают, как подготовлялось создание «Паруса».

В «Парусе», несмотря на то что стихотворение это такое небольшое, рельефно фокусировались наиболее характерные образы и черты, мелькавшие в других стихотворениях 1831—1832 гг. Причем «Парус» вобрал наиболее «лермонтовские» черты, те, которые получили развитие в зрелом творчестве поэта.

Вместе с тем «Парус» в отличие от других юношеских стихотворений (в том числе и близких по теме, перечисленных выше) стал одним из художественных достижений Лермонтова. Поэт совершил здесь открытие. Он полностью отказался от экспрессивной части сравнения и передал ее функции предметной части, превратившейся в символ, но не утратившей развития, движения, настроения, мысли.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

(II, 62)

Здесь все, казалось бы, предметно, зримо. Вместе с тем предметам переданы функции экспрессивного образа. Сразу же обнару-

---

[6] Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 143.

живается иносказательный, символический смысл стихотворения. Парус не может искать. Речь идет о человеке. А самый выбор образов (море, парус, туман) придает скрытому за ними субъективному началу высокое поэтическое значение. Речь идет о самом высоком поиске, о поиске смысла и цели жизни, о движении человека вперед.

Обратимся к развитию художественной мысли в «Парусе».

В первой строфе сформулирована тема движения, поиска. Это поиск не только высокий, но и очень трудный — «одинокий», поиск «в тумане», да еще неизвестно куда и зачем направленный.

Не только сквозь образ паруса, но и через отдельные слова или сочетания слов может просвечивать второй (субъективный) смысл стихотворения. Так оказываются очень емкими, со вторым значением слова «одинокий», «в тумане», сочетания слов «что ищет», «что кинул». Вместе с тем было бы наивно в каждом отдельном слове, в каждой отдельной строке искать скрытый смысл. Важно проследить общее движение образа:

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! он счастия не ищет,
И не от счастия бежит!

(II, 62)

Здесь подчеркиваются трудность и драматизм поиска. Первые две строки об испытаниях, о напряжении в пути — пейзаж предвещает бурю. Третья и четвертая строки развертывают мотив: «Что ищет», «Что кинул». На эти вопросы нет ответа, а лишь усиливается драматизм («Увы! он счастия не ищет»). Направленность и цель поиска остаются неизвестными.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

(II, 62)

В этой последней строфе заключен основной заряд всего стихотворения.

Вывод сделан неожиданный, и его связь с предшествующим текстом далеко не очевидна. В отличие от двух первых четверостиший здесь резкий контраст между первой и второй половиной строфы. Происходит это потому, что самый вывод, самая мысль Лермонтова парадоксальна и противоречива.

Неизвестность и трудность пути, возможность покоя («Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой...») ведут не к отказу от движения, а к стремлению вперед, к активности, к борьбе. Это и есть основное завоевание, самое главное в позиции Лермонтова. Пусть это выражено в «Парусе» в слиш-

ком общем виде и, казалось бы, недостаточно отчетливо. Но тайна успеха «Паруса» во многом в том, что его стилистика отвечает степени осознания Лермонтовым стоящей перед ним проблемы. Семена, заложенные в этом стихотворении, дадут всходы позднее в «Герое нашего времени».

Итак, «Парус» — художественное открытие Лермонтова. Сравнение превратилось в символ, отражающий духовный мир, и этот символ стал не просто знаком, не просто удачным выражением какого-то качества или свойства личности, настроения, а образом развертывающимся, вобравшим само движение мысли, «диалектику души».

Лермонтов был художественно подготовлен к созданию такого образа, потому что в его двухчастных стихотворениях-сравнениях уже была разработана предметная часть сравнения, вобравшая экспрессивные функции и получившая относительную самостоятельность.

Обращаясь к проблеме покоя и движения, Лермонтов не сразу пришел к тому идейно-художественному решению, которое дано в «Парусе». Он начал с художественно слабого стихотворения «Челнок», противостоящего по своей направленности «Парусу». Художественно совершенным стихотворением, связанным с темой покоя, стала «Русалка», написанная почти одновременно с «Парусом» — на обороте листа с автографом «Челнока».[7] Позднее Лермонтов переделал несколько строк и включил «Русалку» в свой сборник стихотворений 1840 г., датировав 1836 г. «Русалка» относится к балладному циклу Лермонтова 1832 г. и разрабатывает весьма распространенный в романтической поэзии «русалочный» мотив.

В своей ранней работе о Лермонтове Б. Эйхенбаум замечал, что балладный сюжет остается в стихотворении на втором плане, «вместо рассказа о гибели витязя мы имеем песню русалки».[8] В чем же причина такого отношения Лермонтова к балладному жанру?

Здесь, так же как в «Парусе», кроме первого, объективного, предметного плана, имеется второй, субъективный, лирический. Образ спящего рыцаря в песне Русалки имеет определенное символическое значение. Фантастический колорит баллады, связанный в конечном счете с фольклорными представлениями, дал возможность поэту в пластических образах выразить художественно мысль о вечном сне, о покое ценой ухода из жизни.

То, что не удалось в «Челноке» («По произволу дивной власти / Он выкинут из царства страсти»), выражено в «Русалке»:

---

[7] Б. М. Эйхенбаум. Казанская тетрадь Лермонтова. Литературное наследство, т. 45—46, стр. 8.

[8] Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной характеристики. Л., 1924, стр. 105.

Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,
Остается он хладен и нем;
Он спит, — и склонившись на перси ко мне,
Он не дышит, не шепчет во сне! ..
(II, 67)

Эта тема получила позднее развитие в песне Золотой рыбки в поэме «Мцыри» («Усни, постель твоя мягка, / Прозрачен твой покров»).[9]

В «Парусе» и «Русалке» обозначились два вида символики, которые будут затем варьироваться в лирике Лермонтова. «Парус» открывает стихотворения, где в качестве символа, передающего внутреннюю жизнь человека, выступает пейзаж, элементы предметного мира; в «Русалке» символическое значение имеет прежде всего образ человека. Фантастический образ спящего витязя приобретает содержание лишь при раскрытии второго символического плана.

Несколько иной тип символики в стихотворении «Узник». Любопытно, что каждое из этих трех стихотворений с разного типа символикой связано с одной из трех строф стихотворения «Желанье» (1832).

«Узник», так же как «Русалка, относится к тем стихотворениям, где символическое значение приобретает образ человека. Образ узника воспринимается двояко: и как герой стихотворения тюремного цикла, и вместе с тем как символический образ, выводящий читателя за пределы той жизненной сферы, к которой этот образ принадлежит. Как удачно сказал исследователь, типическое здесь тяготеет к символике.[10]

Обращаясь к изучению аллегорических и символических образов у Лермонтова, следует отрешиться от ассоциаций, связанных с представлением о холодных, рационалистических аллегориях литературы классицизма и о зыбких, неопределенных по содержанию символах, уводивших от действительности поэзию символизма.[11] Лермонтовское стремление к аллегорическим и символическим образам объяснялось развитием русской и европейской литературы конца 20—начала 30-х годов.

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский, обращаясь к проблеме, уже неоднократно поднимавшейся в критике тех лет, обосновал представления об идеальной и реальной поэзии. Это деление на два вида поэзии проведено Белинским по способу воспроизведения явлений жизни. Реальная поэзия объек-

---

[9] Заметим, что в черновом варианте к «Русалке» имеется строка «Завернут в прозрачный покров».

[10] См.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Изд. «Сов. писатель», Л., 1964, стр. 215.

[11] А. Н. Соколов. Художественный образ в лирике Лермонтова, стр. 197.

тивна, она не пересоздает жизнь, но воспроизводит ее: «как выпуклое стекло, отражает в себе, под одною точкою зрения, разнообразные ее явления, выбирая из них те, которые нужны для составления полной, оживленной и единой картины».[12] Отдавая предпочтение реальной поэзии, Белинский вместе с тем не отрицает возможности существования современной идеальной поэзии, в которой на первый план выступает творческая субъективность художника, его отношение к действительности. Идеальная поэзия истинна, если она совпадает с объективным изображением жизни. Мысль — вот предмет вдохновения лирического поэта, — заявляет Белинский.[13] Он критикует представителя новейшей идеальной поэзии Гюго за то, что у него «форма составляется после идеи»,[14] за искусственность формы, которая является чем-то внешним по отношению к идее, одеждой, которую можно надеть и снять.

Образные представления должны быть пропущены через чувство автора, быть органически связанными с идеей. Там, где идея выступает в чисто философском виде, как задача ума, решаемая логически, — там нет поэзии, считает Белинский.

Позднейшая квалификация Белинским поэзии Лермонтова, пронизанной «субъективностью», явилась развитием представлений критика об идеальной поэзии. Лермонтов как бы реализовал их. Эта реализация осуществлялась и в тех стихотворениях, которые Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) назвал субъективными, и в тех, которые он отнес к чисто художественным («„Русалкою“ начнем мы ряд чисто художественных стихотворений Лермонтова, в которых личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни» [15]).

Этот ряд стихотворений, преимущественно с аллегорическими и символическими образами, открывается «Русалкой» и тогда еще не напечатанным «Парусом».

Творчество Лермонтова отвечало и новым литературным теориям декабристов, выдвинутым ими в 30-е годы. Не только Кюхельбекер, но и Бестужев-Марлинский призывал к сближению литературы с философией, к раскрытию внутреннего мира человека, к созданию психологического романа и символико-философских произведений. То, что для Белинского, критика гоголевской школы, было лишь одним из возможных направлений современной литературы, для Кюхельбекера и Бестужева было главным и единственным. Однако свое истинное воплощение эти теории получили не в их литературной практике, а «лишь в творчестве Лермонтова, завершившегося созданием „Демона“, „Мцыри“ и

---

[12] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., стр. 267.
[13] Там же, стр. 268.
[14] Там же, т. II, стр. 152.
[15] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IV, стр. 534.

„Героя нашего времени“» [16] и, добавим, начавшегося «Парусом», «Русалкой» и «Маскарадом».

В предисловии к «Ижорскому» Кюхельбекер писал: «Во всей вселенной — гармония: нет предмета отвлеченного, которому не соответствовал чувственный; нет духа, который бы не отражался в каком-нибудь теле; нет мысли, которая бы не проявлялась в образе Поэтическом».[17] И далее, рассматривая образ, в основе которого лежит мысль, он, подобно Белинскому, проводит границу между подлинным поэтическим и надуманным, искусственным, дидактическим образом.

Проникновение в поэзию Лермонтова аллегорий и символов проходило в годы, когда во многом сходные процессы были и в передовой французской литературе.

В 1829 г. в журнале «Globe» появилась статья весьма популярного в России мыслителя Пьера Леру «О символическом стиле». «В чем особенность этой „формы стиля“ или „формы речи“? — говорилось здесь. — В том, что развивается не та идея, которую сравнивают с другой, а только эта другая идея, то есть образ. Следовательно, это промежуточная форма между сравнением и аллегорией..., более быстрая, чем сравнение, и менее темная, чем аллегория. Как точное слово заменяется метафорой, так понятие заменяется эмблемой: это, так сказать, метафора понятия».[18]

Определив форму нового поэтического мышления (в отличие от классицистического сравнения), Пьер Леру иллюстрирует свой тезис примерами из поэзии Гюго.

Б. Г. Реизов замечает, что Пьер Леру на первый взгляд как будто ограничивается определением новой формы поэтического мышления, считает, что этим его задача исчерпана.

Вместе с тем современный исследователь приводит примечание Леру, где последний стремится возвести поэтическое мышление к основным процессам человеческого познания: «Ведь всякий художник и вообще все люди постоянно подставляют чувственный образ на место чистых концепций ума или, другими словами, улавливают отношения между понятиями и ставят на место этих отношений другие, аналогичные, заимствованные из другого ряда идей, так же, как геометр заменяет по желанию пространства числами или числа пространствами. *Тождество* — закон всех та-

---

[16] Е. М. Пульхритудова. Литературная теория декабристского романтизма в 30-е годы XIX века. В кн.: Проблемы романтизма. Изд. «Искусство», М., 1967, стр. 275.

[17] В. К. Кюхельбекер. Стихотворения и поэмы. Т. 2. Изд. «Советский писатель», Л., 1939, стр. 475.

[18] См.: Б. Г. Реизов. Виктор Гюго, Пьер Леру и «символический стиль». «Известия Академии наук СССР». Серия литературы и языка, 1967, т. 26, вып. 2, стр. 114—115. Слова П. Леру цитируются в переводе Б. Г. Реизова.

ких замен. В геометрии, так же как в поэзии, как всюду, сравнение это столбовая дорога человеческого ума».[19]

Б. Г. Реизов устанавливает связь теории Леру с «философией тождества» — «основной, ведущей, торжествующей философией эпохи». Эта философия особенно отчетливо вырисовывается в системе Шеллинга: «„Я“ тождественно „не-Я“, и обнаружить идентичность или тождество в каждом явлении, во всем потоке действительности значит познать это явление и действительность. Природа идентична сознанию, и те же закономерности, которые управляют жизнью сознания, управляют и жизнью природы».[20]

Основным пропагандистом философии тождества был в это время Виктор Кузен, который в 1829 г. читал свой знаменитый курс, излагавший философию истории и историю философии. Эта философия с ее пантеистическим характером была взята на вооружение либеральными и демократическими кругами французского общества и принята Пьером Леру.

По мнению Б. Г. Реизова, «символический стиль» сказался в «Шагреневой коже» Бальзака и в «Соборе Парижской богоматери» Гюго, хотя, конечно, стиль этих произведений не исчерпывается символическим сравнением.

Весь этот круг вопросов, освещенный в исследовании Б. Г. Реизова, имеет отношение к русской литературе, которая не была отгорожена от передовой европейской литературы и общественной мысли.

Вернемся к «Парусу» — стихотворению, отразившему и своим содержанием, и стилистикой передовые идеи 30-х годов XIX века.

Обратимся к его структуре. Первооснова стихотворения — мысль, настроение, личность поэта. Это внутреннее, субъективное, начало скрыто за предметным, за символическим пейзажем, получившим относительную самостоятельность, воспринимаемым как цельная картина.

Чтобы отчетливее выявить своеобразие структуры стихотворения, сравним его со стихотворениями Пушкина с символическими образами.

Пушкинская «Туча» (1835) — также символический пейзаж. Что же скрыто за изменяющейся картиной природы? Прежде всего изменяющиеся жизненные обстоятельства и связанные с ним настроения, состояние человека.

Первооснова стихотворения здесь объектно-субъектная. Но выражена она символическим пейзажем, который воспринимается как реальная картина.

В пушкинских «Бесах» — стихотворении, начинающемся и оканчивающемся как экспрессивное, возникает фантастико-симво-

[19] Там же, стр. 116.
[20] Там же, стр. 117.

лический образ. Здесь символизируются прежде всего призрачная действительность, властно врывающаяся в жизнь человека, сбивающая его с пути, и одновременно его душевное смятение. Как и в «Туче», за символами стоят объектно-субъектные связи. Общая картина (путник в метели), несмотря на фантастический колорит, воспринимается зримо, точно, реально.

Обстоятельства, действительность, их воздействие на внутреннее состояние человека в центре внимания Пушкина в этих стихотворениях. «Парус» и последующие стихотворения Лермонтова с аллегорическими и символическими образами раскрывают внутренний мир человека, рассматривают его аналитически.

Анализ «Паруса» подтверждает, что важнейшая мера художественного образа — соотношение внутреннего, субъективного начала с изобразительным, пластическим, предметным.

Н. Н. Скатов

*

А. КОЛЬЦОВ

«ЛЕС»

В январе 1837 года был убит Пушкин. Михаил Лермонтов написал в эти дни «Смерть поэта», а Алексей Кольцов — стихотворение «Лес». Голос современников становился здесь голосом потомков, а недавний живой действователь русской литературы Пушкин оказывался уже ее героем.

В совокупности стихи Лермонтова и Кольцова закрепили для потомков колоссальный масштаб личности Пушкина.

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой! ..[1]

«Невольник» — пленник (прямо и переносно: «невольник чести» — формула из первой пушкинской южной поэмы) и больше: мститель, «гордый человек», Алеко, наконец, Демон, Печорин — уже герои Лермонтова. «Бова-силач заколдованный» — кольцовский образ. Но и тот и другой оказались приложимы к Пушкину, и то и другое Пушкин вместил. Так обозначились конечные точки отсчета, границы бесконечно протяженной страны, название которой — Пушкин. Выражают эти определения — «невольник чести», с одной стороны, а «Бова-силач», с другой — и эволюцию поэта. Ее чутко воспринял и с большой силой о ней говорил, хотя во многом и произвольно истолковывая, Достоевский. О «примирении» позднего Пушкина писали много (даже Белинский). Собственно, Лермонтов первый сказал в своих стихах, что «гордый-то человек» никогда не смирялся в Пушкине. Но этот человек не исключил другого, склонившегося перед правдой народной жизни. Вот именно это «что-то, — как сказал Достоевский, — сроднившееся с народом *взаправду*», может быть, совершенно непроизвольно и тем более несомненно почувствовал и выразил Кольцов. Выпел. Выплакал. 13 марта 1837 года Кольцов написал А. А. Краевскому письмо: «Александр Сергеевич Пушкин помер; у нас его уже более нету! .. Едва взошло русское солнце, едва осветило широкую русскую землю небес вдохновенным бле-

[1] М. Ю. Лермонтов, Собр. соч., т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 412.

ском, огня животворной силой; едва огласилась могучая Русь стройной гармонией райских звуков; едва раздалися волшебные песни родимого барда, соловья-пророка...».

Уже здесь речь, еще прозаическая, вплотную подведена к стиху. И действительно, дальше она, как бы не удержавшись, срывается в ритм, в стихи: «Прострелено солнце. Лицо помрачилось, безобразной глыбой упало на землю! Кровь, хлынув потоком, дымилася долго, наполняя воздух святым вдохновеньем недожитой жизни! Толпой согласной соберитесь, други, любимцы искусства, жрецы вдохновенья, посланники бога, пророки земные! Глотайте тот воздух, где русского барда с последнею жизнью текла кровь на землю, текла и дымилась! Сберите ту кровь, в сосуд положите, в роскошный сосуд. Сосуд тот поставьте на той на могиле, где Пушкин лежит».[2] Вслед за этим Кольцов уже прямо говорит стихами:

О, лейтесь, лейтесь же ручьями
Вы, слезы горькие, из глаз:
Нет больше Пушкина меж нами, —
Бессмертный Пушкин наш угас![3]

Нетрудно видеть разницу между «стихами» в первом случае и стихами во втором. Пожалуй, во втором-то случае и следовало бы поставить кавычки. Ведь соответствия «Лесу» устанавливаются не в этих гладких, ученических ямбах, а в безрифменном амфибрахии, еще изложенном прозой, но народно-песенном по существу. Именно народно-песенная стихия оказалась явственно связана с тем ощущением гения как стихии, которое лежит в основе стихотворения «Лес».

Стихотворение имеет посвящение. Но это уже никак не подзаголовок «Пушкин» и даже не «Пушкину», не «посвящается Пушкину», а «Посвящено памяти А. С. Пушкина». Автор не только приближает нас к Пушкину, но, растягивая посвящение, вводя опосредование (памяти), отдаляет нас от него и от возможности прямо аллегорических толкований. В лермонтовском стихотворении посвящение необязательно: в произведении есть образ самого поэта. У Кольцова нет образа Пушкина, а есть образ леса и нет прямого олицетворения: Пушкин — лес. Отношения здесь бесконечно сложнее, чем в случае с аллегорией, и беско-

---

[2] Один из комментаторов Кольцова для наглядности сумел почти без насилия перевести строки кольцовского письма в стихотворные строки:

Прострелено солнце.
Лицо промрачилось,
Безобразной глыбой
Упало на землю!
Кровь, хлынув потоком,
Дымилася долго...

(К. Б. Бархин. Два стихотворения на смерть А. С. Пушкина. В кн.: Стиль и язык Пушкина. Учпедгиз, М., 1937, стр. 31).

[3] А. В. Кольцов. Сочинения, т. II. Изд. «Советская Россия», М., 1961, стр. 30—31.

нечно богаче рождаемые ассоциации. Образ леса не остается только образом леса, но не становится и образом Пушкина. Посвящение именно в том виде, в каком оно дано, необходимо входит в состав самого стихотворения, направляя поток ассоциаций, подчас очень отдаленных.

«Лес» — народная песня, и образ, созданный здесь, — образ, характерный для народной поэзии, не в том смысле, что в народной поэзии можно найти аналогии ему (аналогии эти окажутся самыми внешними и приблизительными, типа: «Не шуми, мати зеленая дубравушка...» или «Ты стой, моя роща, стой, не расцветай...», если обратиться к песням, записанным самим Кольцовым). Связь эта глубже и органичнее. Не случайно Белинский неизменно называет «Лес» в ряду песен Кольцова, выделяя ее, может быть, только по степени значительности.

Кольцовская песня — народная песня по характеру героя, вернее, по отсутствию его, потому что сам характер не есть *этот*, индивидуальный характер. И всегда у Кольцова в стихах выступает не *этот* человек, не *этот* крестьянин, не *эта* девушка, как, например, у Некрасова или даже у Никитина, а вообще человек, вообще крестьянин, вообще девушка. Конечно, имеют место и индивидуализация (ленивый мужичок или разгульный молодец), и разнообразие положений и ситуаций. Но, даже индивидуализируясь, характеры у Кольцова до индивидуальности никогда не доходят. Единственный у Кольцова случай как будто бы предельной индивидуализации — имя собственное лишь подтверждает это: Лихач Кудрявич. Уже имя героя несет некую общую стихию народного характера. К песням Кольцова в полной мере могут быть отнесены данные Гегелем характеристики народной поэзии: «Общие черты лирической народной поэзии можно сравнить с особенностями первобытного эпоса под *тем* углом зрения, что поэт как субъект не выделяется, а теряется в своем предмете. Хотя в связи с этим в народной песне может найти свое выражение сосредоточенная проникновенность души, все же здесь опознается не отдельный индивид со своим субъективным своеобразием художественного изображения, а общенародное чувство, полностью, целиком поглощающее индивида, поскольку индивид для самого себя не обладает внутренним представлением и чувством, отмежеванным от нации, его быта и интересов... эта непосредственная самобытность придает народной песне чуждую всякого умозрения свежесть коренной сосредоточенности и радикальной правдивости, такая свежесть может вызывать сильнейшее впечатление, но вместе с тем подобная песнь нередко оказывается чем-то фрагментарным, отрывочным, недостаточно вразумительным...».[4]

Конечно, песня Кольцова отличается от собственно народной песни в своей «художественности, под которою должно разуметь

---

[4] Гегель. Сочинения, т. 14. Соцэкгиз, М., 1958, стр. 301.

целость, единство, полноту, оконченность и выдержанность мысли и формы».[5] Это происходит потому, что, как говорил Белинский, кольцовские стихотворения — это «произведения народной поэзии, которая уже перешла через себя и коснулась высших сфер жизни и мысли».[6] Но по сути своей она остается именно «произведением народной поэзии» безотносительно к тому, сколько и каких примет собственно народной поэзии мы в ней находим. В ином литературном произведении таких примет может быть больше, и все же от народной поэзии оно дальше, чем кольцовская песня, в которой их может и не быть.

И если Лермонтов создал образ не только индивидуальности, но, пожалуй, даже и индивидуалиста (в высоком, байроновском смысле), то Кольцов написал «Лес». «Лес», по тонкому замечанию Ю. Айхенвальда, выражение стихии, существо коллективное.[7] Но дело в том, что Пушкин открывал возможность и такого восприятия.

Сам образ леса явился и точным выражением внутреннего отношения Кольцова к Пушкину, и, пожалуй, точным выражением отношения поэзии его к поэзии Пушкина. Кольцов со своей непосредственностью, свободой от литературщины должен был воспринять Пушкина в особой чистоте и цельности. Белинский писал, что Пушкин для него «божество».[8] «Лес» свидетельствует, что Белинский не оговорился. Отношение Кольцова к пушкинской гениальности было отношением к «божеству», как к чему-то безусловному, стихийному. Вообще такой тип восприятия гениальности в искусстве довольно обычен. Пушкин в стихах «К морю» сравнивал море с Байроном (не Байрона с морем). Но у Пушкина есть именно литературное сравнение. У Кольцова нет сравнения. Его образы близки фольклорным антропоморфизациям. В образе леса он нашел выражение той стихийной богатырской мощи, того безусловного «божественного» начала, которое он видел в Пушкине. Белинский писал позднее, сравнивая разные типы народности и гениальности как выражения народности: «Пушкин поэт народный, и Кольцов поэт народный, — однако ж расстояние между обоими поэтами так огромно, что как-то странно видеть их имена, поставленные рядом. И эта разница между ними заключается в объеме не одного таланта, но и самой народности. В том и другом отношении Кольцов относится к Пушкину, как бьющий из горы светлый и холодный ключ относится к Волге, протекающей бóльшую половину России и поящей миллионы людей... В поэзии Пушкина отразилась вся Русь, со всеми ее субстан-

[5] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 535.

[6] Там же, т. VI, стр. 574.

[7] См.: Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, вып. 2. Изд. «Научное слово», М., 1908, стр. 3.

[8] См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 510.

циальными стихиями, все разнообразие, вся многосторонность ее национального духа».[9] Интересны у Белинского сами эти сравнения с явлениями природы поэтического творчества как чего-то органичного, безусловного, стихийного, возникшие, возможно, не без влияния музы самого Кольцова, который также через образы природы выявляет стихийную мощь и многосторонность пушкинского гения. Лес — это стихия, это множественность в единстве. Так должен был ощутить поэтическую силу Пушкина и Кольцов — выразитель лишь одного начала, поэт, которого «могучий талант, — как говорил Белинский, — не может выйти из магического круга народной непосредственности».[10] В другом месте критик называл этот круг «заколдованным».[11]

Но, воплощая принципы народно-поэтического творчества, Кольцов уже как профессиональный литератор доводит их до совершенства.

Композиция «Леса» трехчастна. Трехчастность эта четко определена трижды возникающим вопросом, приобретающим и характер вступления, лирического причета-плача. Лишь в самом начале вопрос повторен дважды. Это в полной мере соответствует тому значению, которое приобрела в рамках первой части (пять строф) первая строфа, заключающая в зародыше, в зерне по сути уже все стихотворение. Это интродукция, увертюра, в сжатом виде содержащая основные темы всей, подлинно богатырской симфонии и основную разработку:

Что, дремучий лес,
Призадумался,
Грустью темною
Затуманился?[12]

Здесь в особой концентрированности можно найти все три рода литературы. И лирику: вопрос-запев, и эпос с образом дремучего леса, и драматическую коллизию: лес — туча-буря, хотя последняя здесь намечена еще только музыкально.

Уже здесь определяется вся сложность образа леса, образа многоассоциативного, уже здесь выявляется сложное взаимодействие двух начал: человеческого и природного, одушевленного и неодушевленного, причудливая игра и взаимопереходы смыслов, каких народная поэзия с ее прямыми одушевлениями и более простыми антропоморфизациями не знает. Вот почему поэт, называя привычное — «дремучий лес», — сразу же разрушает этот образ и создает его заново. «Призадумался» — уже одушевлено, хотя еще тоже одушевлено привычно. И поэт под-

---

[9] Там же, т. VIII, стр. 570—571.

[10] Там же, т. IV, стр. 197.

[11] См.: там же, т. V, стр. 52.

[12] Здесь и далее стихотворение «Лес» цитируется по изданию: А. В. Кольцов. Сочинения, т. I. Изд. «Советская Россия», М., 1961, стр. 202—205.

крепляет эту одушевленность, усиливает, обновляет и индивидуализирует «грустью темною». Это сочетание и соответствует народной традиции, и ново. Оба элемента лежат в рамках народного словоупотребления порознь («*грусть*-тоска», с одной стороны, и, с другой — «*темна* тоска на грудь легла»). Автор не оставляет одиноким слово «грусть», которое в этом случае, т. е. в народной песне, да еще в приложении к лесу, оказалось бы фальшью и сентиментальностью, и определяет «грусть» так, как народное творчество определяет тоску: «грустью темною». Оставаясь в границах народной традиции, сочетание приобрело и чисто индивидуальный, литературный поворот. Кроме того, «темною» — определение, очень органично входящее в общий состав строфы и потому, что оно сохраняет и несет также примету леса (от «темный лес»). А «*затума*нился» (с внутренним движением значения неодушевленности к значению одушевленности), рифмуясь с «при*задумался*» (где одушевленное переносится на неодушевленное), служит дальнейшему стиранию границ между тем и другим, обнаруживает всю зыбкость значений, убирает переходы, создавая целостное впечатление леса-человека, где лес не остается только лесом, но и собственно человеком, как было бы в аллегории, не становится.

Кстати, о рифме. Белинский писал: «Дактилическое окончание ямбов и хореев и полурифма вместо рифмы, а часто и совершенное отсутствие рифмы, как созвучия слова, но взамен всегда рифма смысла или целого речения, целой соответственной фразы, — все это приближает размер песен Кольцова к размеру народных песен».[13] И в рассматриваемой первой строке рифма «при*задума*лся — *затума*нился» есть рифма смыслов, но и интереснейшая внутренняя рифма. Есть звуковые и смысловые переклички в первой и третьей строках. Уже в этой строфе драматический смысл рассказа подчеркнут и выражен столкновением двух звуков: *е* здесь принадлежит лесу; *у* — фонетическое выражение другого, враждебного начала, которое прозвучит далее очень сильно. «Темный» же, хотя как член предложения синтаксически относится лишь к слову «грусть», фонетически и как часть речи тяготеет к слову «лес», опираясь к тому же на неназванную аналогию: дремучий лес — темный лес.

Вторая строфа вводит и прямо человеческий образ — Бовы. Вообще в стихотворении есть три плана, три образа: лес—Бова—Пушкин. Два из них названы. Третий все время лишь угадывается. С ним все соотносится, но он непосредственно ни разу не возникает. Он выявляется через взаимодействие двух первых. «Образ» Пушкина создается не прямо через взаимодействие образов: лес — Пушкин, а через взаимодействие образов: лес — Бова, как представительствующих за него, сменяющих друг друга, соревнующихся за право такого представительства. Оче-

---

[13] В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 538.

ловечивая лес, образ Бовы тем необычайно приближает нас к другому, не названному человеку, к Пушкину, но и отделяет от него и отдаляет, оказываясь новым опосредованием.

В то же время сам сказочный образ Бовы сообщает песне эпический размах, переводит песню в песню-былину, в песню-эпос. Размер кольцовского стихотворения свидетельствует именно об этом. Песня написана сложным литературным размером. Вообще говоря, это хорей, но хорей, который в максимальной степени приобрел песенный характер. «В песне, — писал И. Н. Розанов, — очень важен разбег, начало. Наиболее певучим из размеров является анапест. Следует обратить внимание, что в популярных хореических песнях первый стих имеет часто первую стопу безударную».[14] И в «Лесе» Кольцова хорей теряет первое ударение. В то же время это хотя и приближенный к песенному анапесту, но все же «эпичный» хорей: у Кольцова анапесты обычны в стихах, ставших собственно песнями, хорей же у него, как отмечает один из фольклористов, исследовавших поэзию Кольцова, мы находим в стихах, «книжных по существу, но построенных на фольклорной основе; он в песнях для читателей».[15] Можно отметить также, что песенные дактилические окончания в «Лесе» чередуются с сильными мужскими и, так сказать, сдерживаются ими. Таким образом, размер прямо связан с особым жанром «Леса» как эпической песни, полубылины о богатырстве и богатыре.

Что Бова-силач
Заколдованный,
С непокрытою
Головой в бою...

Карлейль говорил о стихах Бернса, что их нельзя положить на музыку, ибо они сама музыка. То же можно сказать и о Кольцове (что, конечно, не противоречит тому, что композиторы писали музыку на слова «Леса» — В. Прокунин, Д. Усатов, как, впрочем, и на слова Бернса — Мендельсон, Шуман). Музыкальные стихии властвуют в произведении Кольцова. Они не только выражают тему, но и упреждают ее. О богатырстве Бовы со всеми традиционными приметами витязя (плащ, шлем) еще будет сказано, но уже и в только что приведенной строфе цельная, буквально литая фигура богатыря создается за счет целостного музыкального звучания. Слово «Бова» находит продолжение во внутренних рифмах второй строки («заколдованный») и четвертой («головой»). Можно указать и на еще более глубокие связи.

---

[14] Песни русских поэтов (XVIII—первая половина XIX века). Редакция, статья и комментарии И. Н. Розанова. Изд. «Советский писатель», М., 1936, стр. XVIII.

[15] В. Чичеров. Русская песня и песни-стихи А. В. Кольцова. В кн.: В. Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. Изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 126.

Слово «заколдованный» объединяет первую и четвертую строки не только рифмой на *ов* (*ова-ова-ово*), но и огласовкой на *л* («силач заколдованный» — «головой»). Наконец, завершающее « в бою» со своим *в б о* возвращает нас к началу, к «Бова», но уже фонетически контрапунктируя: «Бова — в бою».

И все эти строки, создающие единый музыкальный поток, «разрезаются» третьей строкой: «непокрытою». В этой строке — обессиленность, беззащитность могучего богатырства. Думается, что и без знания языка, за счет одного лишь звучания такого стиха можно было бы говорить о каком-то ином его, контрастном смысловом значении. В то же время «непокрыт*ою*» рифмуется с «головой в бо*ю*», что удерживает стих в строфе, не позволяет этой контрастной строке окончательно выбиться из общего строя.

Получает музыкальное, а не только смысловое развитие и образ «тучи-бури», лишь намеченный в первой строфе («зад*у*мался — гр*у*стью — зат*у*манился» — тревожное гудение на *у*), и опять-таки он развивается в драматической борьбе с другим началом: богатыря, витязя, ратника. Это другое сквозное фонетическое начало — *ра* — открывает тему и завершает ее:

Ты стоишь — поник,
И не *р*ат*у*ешь
С мимолетно*ю*
Т*у*чей б*у*ре*ю*?

Г*у*столиственный
Твой зеленый шлем

Б*у*йный вихрь со*р*вал —
И *р*азвеял в п*р*ах.

Плащ *у*пал к ногам
И *р*ассыпался...
Ты стоишь — поник,
И не *р*ат*у*ешь.

Что касается смыслового наполнения образов, то образ врага создан тоже в традициях народной поэзии, хотя появление столь характерного для этой поэзии составного «туча-буря» имеет импульс чисто литературный. В первопечатном виде [16] стихотворению был предпослан эпиграф из Пушкина: «Снова тучи надо мною / Собралися в тишине. / Рок завистливый бедою / Угрожает снова мне». Вряд ли случайно эпиграф был снят. С ним стихотворение начинало приближаться к прямой аллегории.

Вторая часть стихотворения тоже начата с вопроса. Вновь возникший вопрос и усилил лирическую взволнованность, и сообщил новую высоту теме богатырства. Слова Белинского о богатырской силе кольцовского «Леса» можно истолковать и буквально — здесь создан образ богатыря:

Где ж девалася
Речь высокая,
Сила гордая,
Доблесть царская?

Трехкратность, трехчленность определяет все в этом произведении. В разработке ее Кольцов одной стороной сближался

[16] «Сын отечества», 1838, т. 2, стр. 17.

с народным творчеством (трижды возникающий вопрос, например), другой он выходил к сложной трехчастной композиции в целом, к сонатной, симфонической форме. И если первая часть о поверженном герое — часть траурная, то вторая — мажорная, торжественная. Необычная грамматическая форма вступления: «где ж девалася» — оказалась очень к месту. Само по себе это употребление «где» в значении «куда» — особенность южнорусских говоров. Кольцов, как известно, широко пользовался местными словами, просторечиями, подчас очень локальными. Немало их и в «Лесе», но — замечательная особенность — здесь сами просторечия употреблены лишь тогда, когда они, так сказать, всероссийски понятны. Таковы «непогодь» и «безвременье», и «прохлаждаются». Собственно рязанское «маять» («маял битвами») известно и другим говорам. Все это создает непередаваемый народный колорит, как и «мочь зеленая», например, которая не просто синоним мощи[17] и, конечно, не привычное «моченька», а как бы объединение того и другого. Эта «мочь» многосмысленна так, как у Тютчева, например, становится многосмысленным слово «беспомощный» путем изменения одного лишь ударения: «Увы, что нашего незнанья и беспомóщней...». «Беспомóщный» означает: не только без помощи, но и без мощи.

За счет определения «зеленая» кольцовская «мочь» приобретает и оттенок своеобразного пантеизма (ср. «зеленый шум» у Некрасова, где тоже есть возвращение к синкретическому восприятию).[18] В том же ряду располагается и определение: «шумный голос». Оно прямо связано с особенностью южнорусских говоров, где обычно употребление «шуметь» в значении «звать», «кричать». Однако у Кольцова за счет общего контекста (это же «лес шумит») оно получает особый эстетический смысл, становясь почти изысканным в своей импрессионистичности, и в результате начинает оправдываться, пожалуй, даже и литературной нормой. Простонародные речения у Кольцова строго обусловлены художественно. Такова и форма «где ж девалася», которая самой своей необычностью, как бы архаичностью, задерживает, останавливает, настраивает на тему, готовит «большой царский выход».[19]

---

[17] См.: Вл. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 2. М., 1956, стр. 354.

[18] «Эпитеты, которые я называю *синкретическими*, — пишет А. Н. Веселовский, сближая с ними некрасовский эпитет, — отвечают этой слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями» (А. Н. Веселовский. Из истории эпитета. В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 77).

[19] Поэтому вряд ли оправдано следующее категоричное заявление: «Использование грамматических диалектизмов у Кольцова лишено авторской целенаправленной стилистической задачи и должно быть отнесено как за счет его недостаточного знания литературного языка, так и, в известной мере, слабой нормализации литературной речи в его время»

Отсюда же и торжественная трехкратность определений («речь высокая, сила гордая, доблесть царская»), связанная и с традицией народной поэзии, и с традицией трехчленных молитвенных формул. И опять-таки троекратно будет повторено: «У тебя ль было...»:

У тебя ль, было,
В ночь безмолвную
Заливная песнь
Соловьиная?..

У тебя ль, было,
Дни — роскошество, —
Друг и недруг твой
Прохлаждаются?..

У тебя ль, было,
Поздно вечером
Грозно с бурею
Разговор пойдет.

«Пушкин — наше все» — тема этой второй части: день и ночь, любовная песня и боевой гимн, «не для житейского волненья» и «в мой жестокий век восславил я свободу». Одинаковость трехкратных по канонам народной поэтики вступлений и объединяет все строфы, и каждый раз рождает новую картину, получающую разное музыкальное выражение.

Первая: ночная песнь, вся мелодия которой определяется сонорными, возникающими на волне широко и свободно льющихся гласных, поддержанных к тому же внутренней рифмой *ая-ая*:

У тебя *ль*, бы*ло*,
В *н*очь без*мол*в*н*ую
За*лив*ная пес*нь*
Со*л*овьи*н*ая.

Иное — день: все другие звуки оттеснены шипящими, которые здесь хочется назвать шипучими. Это как бы пушкинское «шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой», переведенное народным — «прохлаждаются»:

У тебя ль, было,
Дни — роско*ш*ество, —
Друг и недруг твой
Прохла*ж*даются?..

И наконец, вступает грозным рокотом третья тема — борьбы (*з*, *г*, *р*):

У тебя ль, было,
По*з*дно вече*р*ом
*Г*ро*з*но с бу*р*ею
*Р*а*зг*ово*р* пойдет.

Эта тема — главная. Она недаром заняла подряд шесть строф. Здесь богатырство нашло прямое и подлинное выражение:

Распахнет она
Тучу черную,
Обоймет тебя
Ветром-холодом.

И ты молвишь ей
Шумным голосом:
«Вороти назад!
Держи около!»

(С. А. Кузнецов. Диалектизмы в стихотворениях А. В. Кольцова. «Известия Воронежского педагогического института», 1956, т. 20, стр. 96).

Закружит она,
Разыграется...
Дрогнет грудь твоя,
Зашатаешься;

Встрепенувшися,
Разбушуешься:

Только свист кругом,
Голоса и гул...

Буря всплачется
Лешим, ведьмою, —
И несет свои
Тучи за море.

Вся сцена битвы разработана в традиции народной поэтики. Здесь и образы прямо сказочные («лешим», «ведьмою»), и характерные составные («ветром-холодом»), и простонародные реченья («обоймет»), наконец, удалой, ямщицкий крик: «Вороти назад! Держи около!». Каждая из этих шести строф несет тему либо леса (первая, третья, пятая), либо бури (вторая, четвертая, шестая): он, она, он, она, он, она. Идет грозный диалог, столкновение. Идет борьба: леса и бури, тьмы и света, добра и зла, но именно борьба, борьба равных, с переменным успехом, взаимными одолениями, наконец с апофеозом и торжеством победителя.

Третья часть снова начата с вопроса:

Где ж теперь твоя
Мочь зеленая?
Почернел ты весь,
Затуманился...

Третья часть — финал, итог, разрешение, «гибель богов». Недаром последний вопрос заключает в себе и вопрос второй части («где ж девалася»), хотя здесь это «где» в значении «куда» привычнее, литературнее («где ж теперь твоя») и возвращает к вопросу первой с его «затуманился».

Опять резко контрастные фонетические звучания дают разные выражения разным темам:

*О*дичал, зам*о*лк...
Т*о*лько в неп*о*г*о*дь
В*о*ешь жал*о*бу
На безвременье.

О, повторяемое в каждом слове почти строго ритмично (*о* в первых слогах трех строк подряд эхом отдается в окончаниях каждого из стихов), сливается в сплошной «вой», стон. И слово «безвременье» на этом звуковом фоне приобретает особую выразительность. Безвременье, осень — это мотивировка, объяснение, путь к выводу. И выводы появляются, итоги подводятся. Сравнение «так-то» не остается только сравнением, но приобретает характер такого вывода, итога: «Так-то» лес, «так-то» и Бова, «так-то» и... Опять мы максимально приближены к главному, но не названному герою, максимально потому что это последнее объяснение.

Так-то, темный лес,
Богатырь Бова!
Ты всю жизнь свою
Маял битвами.

Не осилили
Тебя сильные,
Так дорезала
Осень черная.

Опять внутренней рифмой человеческий и пейзажный планы музыкально слиты. И лишь «дорезала» окончательно очеловечивает картину. Убийство у Лермонтова: «его убийца» вместо первоначального «его противник». Убийство у Кольцова: «дорезала» — разбой.

В народно-поэтических образах Кольцова выражен тот же смысл, что в политических инвективах Лермонтова:

Знать, во время сна
К безоружному
Силы вражие
Понахлынули.

Воскресает старая народная легенда (она бытует не только у славян, но в романском и германском эпосе) об убийстве безоружного спящего героя, не случайно использованная Кольцовым. Речь идет опять-таки об убийстве. И еще об одном. Ведь именно здесь абсолютно сильный оказывается абсолютно бессильным. Отсюда эти антонимичные образы:

С богатырских плеч
Сняли голову —
Не большой горой,
А соломинкой...

Гений абсолютно силен, как никто, в жизни, в бою, в творчестве, для него абсолютно исключены дела низости и коварства — это не его стихия. Повторяется история пушкинского Моцарта.

В «Лесе» Кольцова немало многоточий. Они создают своеобразное силовое поле, воздух произведения, как бы отпускают на свободу наши ассоциации, открывают возможность для выхода дум и чувств за рамками произведения. Многосмысленно и завершающее многоточие. Оно не завершает, не замыкает наше чувство в пределах стихотворения, дает ему продолжение, дает выход горечи, вопросу, недоумению. Вечному недоумению...

Н. В. Королева

*

Ф. ТЮТЧЕВ

«SILENTIUM!»

Пожалуй, ни одному произведению Тютчева не было дано так много противоречивых толкований, как стихотворению «Silentium!».[1]

Буквой «Г» — «глубина» — на полях издания 1886 года пометил это стихотворение Лев Толстой, имея в виду не только глубину общечеловеческого содержания, но и глубину тютчевского лиризма, выразившегося в «Silentium!». В «Круге чтения» Толстой поместил это стихотворение 30 сентября, предпослав ему что-то вроде общего эпиграфа к размышлениям, предлагаемым читателям в этот день: «Чем уединеннее человек, тем слышнее ему всегда зовущий его голос бога». Приведенные тут же цитаты из Амиеля и Паскаля, собственные толстовские сентенции и выводы позволяют понять, какую именно глубину лирического содержания отыскал для себя в тютчевских строках их замечательный толкователь. «По одному тому, что хорошее намерение высказано, уже ослаблено желание исполнить его». — «В важных вопросах жизни мы всегда одни, и наша настоящая история почти никогда не может быть понята другими. Лучшая часть этой драмы есть монолог, или, скорее, задушевное рассуждение между богом, нашей совестью и нами. Амиель». «Паскаль говорит: человек должен умирать один. Так же должен и жить человек. В том, что главное в жизни, человек всегда один, т. е. не с людьми, а с богом». «Временное отрешение от всего мирского и созерцание в самом себе своей божественной сущности есть такое же необходимое для жизни питание души, как пища для тела»[2] и т. д.

Есть ли в тексте тютчевского стихотворения все то, о чем говорит Л. Н. Толстой? Нет.

Есть ли в подтексте тютчевского стихотворения тот смысл, который привнес в него Толстой? Во всяком случае в первом подтексте, ближайшем — нет.

Дает ли возможность тютчевское стихотворение для подобной интерпретации его глубинного, потаенного смысла? Да, конечно,

[1] Создано в конце 1820-х годов. Опубликовано впервые: «Молва», 1833, № 33, 16 марта, стр. 22.

[2] Л. Н. Толстой. Круг чтения. Изд. 3-е. М., 1911, стр. 292—293.

и мы не замечаем в толстовском толковании никакой натяжки (да ее собственно и нет), пока мы остаемся в пределах двух духовных миров — Тютчев—Толстой, их соприкосновения, взаимопроникновения.

Но вот мы выходим за их пределы, и оказывается, что многообразию глубинных, потаенных смыслов тютчевского стихотворения нет конца.

К. Д. Бальмонт: первым из русских поэтов понял Тютчев великую сущность жизни природы, ее полную независимость от человеческой жизни, человеческих помыслов, действий и страстей и изобразил ее объективную сущность, ее самодовлеющее царство, о целях и законах которого человеческий разум может только подозревать. Но зато и душа человеческая, душа художника-пантеиста и символиста, не может подчиниться видимому миру, но переработает, пересоздаст его в глубине своей. «Тютчев понял необходимость того великого молчания, из глубины которого, как из очарованной пещеры, озаренной внутренним светом, выходят преображенные прекрасные призраки».[3] Вот о чем, по мнению К. Бальмонта, стихотворение «Silentium!»: о сущности творческого процесса, об акте творчества, трактованном с позиций идеализма и агностицизма.

Вяч. Иванов: в «Silentium!» выразилось «осознание общей правды о наставшем несоответствии между духовным ростом личности и внешними средствами общения: слово перестало быть равносильным содержанию внутреннего опыта».[4] Вослед за Вячеславом Ивановым — современный исследователь символизма и модернизма: «Тютчев предполагает, что мир, особенно невидимый, настолько многообразен и сложен, что для выражения действительных явлений жизни общепринятый человеческий язык слишком беден и что это является причиной ложности нашей речи: „Как сердцу высказать себя? <...> Мысль изреченная есть ложь“».[5]

А вот и еще одна трактовка той же самой строки: «В Тютчеве <...> боролись <...> два начала — женственности, лиричности, эмоциональности мироощущения — и вкрадчивости, сдержанности и внешней холодности дипломата. Отсюда и „мысль изреченная есть ложь“. Двойной, символический язык дипломата не формировал ли жанр Тютчева?».[6]

Впрочем, советское литературоведение чаще всего обходило эту «опасную» строку,[7] строя концепции стихотворения, как пра-

---

[3] К. Бальмонт. Элементарные слова о символической поэзии. В кн.: К. Бальмонт. Горные вершины. Изд. «Гриф», М., 1904, стр. 88.

[4] Вяч. Иванов. Заветы символизма. «Аполлон», 1910, № 8, стр. 5.

[5] И. Ангере. Модернизм и социалистический реализм. «Språklige bidrag» (Lund), 1961, v. 4, № 17, s. 152.

[6] Н. Асеев. Работа над стихом. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 76—77.

[7] Иногда писали так: «Мысль о невыразимости внутреннего мира человека — это принципиальное тютчевское суждение, которое свидетельствует

вило, на начале третьей строфы: «Лишь жить в себе самом умей — /Есть целый мир в душе твоей/ Таинственно-волшебных дум...», и Тютчев получался романтиком немецкого толка вослед Жуковскому. Именно так писал о «Silentium!» Д. Д. Благой: Жуковский дал поэзии душу и сердце, но «это были душа и сердце одинокого, ушедшего в себя мечтателя, оторванного не только от общественной жизни, но в значительной мере и от объективной действительности вообще.

Лишь жить в себе самом умей.
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум —

такую формулу этого романтизма даст позднее в своем знаменитом стихотворении «Silentium!» один из самых замечательных в мировой литературе поэтов-романтиков — Тютчев».[8]

Не умножая больше подобных примеров и замыкая круг, попробуем, если это возможно, совместить последнее толкование с первым из приведенных нами: «В том, что главное в жизни, человек всегда один...», «По одному тому, что хорошее намерение высказано, уже ослаблено желание исполнить его»; «Наша настоящая история почти никогда не может быть понята другими». Разве это имеет хоть какое-то отношение к формуле романтизма Жуковского? И вообще, могла ли взволновать Толстого формула романтизма «одинокого, ушедшего в себя мечтателя»? И в то же время — так ли уж неправомерно толкование Д. Д. Благого? Может быть, один из вариантов глубинного смысла этого стихотворения не только юношески-романтическая отъединенность от мира, которая для стареющего мудреца оборачивается проблемой извечной людской «неконтактности», не только тройное несоответствие жизни сердца, высказанного о ней и понятого из того, что высказано, не только эгоцентризм самосозерцания («Взрывая, возмутишь ключи, — /Питайся ими и молчи»), но и, действительно, историко-литературный анализ творческого процесса, осознание себя поэтом романтизма?

об идеалистическом характере философско-эстетических взглядов Тютчева». (В. Н. Касаткина. К вопросу об эстетических взглядах Ф. И. Тютчева. В кн.: Вопросы художественного метода и стиля. Изд. Томского университета, Томск, 1964, стр. 131). Реже искали внутренний смысл: «Можно заметить, кстати, что тютчевский афоризм («мысль изреченная есть ложь»), столь популярный затем у декадентов, допускает, кроме внешнего, еще и понимание „изреченности" мысли как акта творчества, в котором исходное состояние духа преображается, становится искусством, и созданный вымысел выглядит „ложью" по отношению к исходному состоянию» (В. Д. Сквозников. Лирика. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 177).

[8] Д. Д. Благой. Основные линии развития русской литературы первой половины XIX века. «Известия АН СССР», отд. литературы и языка, 1959, т. XVIII, вып. 3, стр. 229.

Приступая к непосредственному анализу построения и выразительных средств стихотворения «Silentium!», оставшегося навечно в истории русской и мировой лирики в качестве одного из глубочайших постижений внутренней жизни человеческой души, оговоримся, что мы не считаем свою трактовку ни самой полной, ни окончательной. Так же, как каждая эпоха создает своего Гамлета, каждое поколение по-своему читает и будет читать «Silentium!». Они будут то оставлять в нем один морально-психологический аспект, то привносить политический смысл; то очищать его своим душевным здоровьем, то находить отражение распада собственной личности. Замечательные качества романтического метода в лирике дают такую возможность.

И еще одно предварительное замечание. В качестве основного текста для анализа выбран нами текст «Современника» 1836 года (т. III, стр. 16), признанный основным в большинстве советских изданий стихотворений Тютчева:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —
Внимай их пенью — и молчи!..[9]

---

[9] Ф. И. Тютчев. Лирика, т. I, Изд. «Наука», М., 1966, стр. 46 (Литературные памятники). Далее ссылки на это издание даются в тексте (римская цифра обозначает том, арабская — страницу). Среди лучших тютчевских стихотворений «Silentium!» имеет совершенно особую судьбу. Поэт не хранил черновиков, в изданиях его стихотворений раздел «Другие редакции и варианты» чрезвычайно беден; «Silentium!» — единственное произведение, дошедшее до нас в трех редакциях. И тем не менее редакции эти таковы, что свидетельствуют не о тщательных поисках слова, а как бы о полной небрежности автора, то ли смутно, по памяти воспроизводящего забытый текст, то ли вообще не нуждающегося в дословно точной записи своего гениального творения.

«Молчи, скрывайся и таи / И мысли и мечты свои» — печатает Тютчев в «Молве» 1833 года, вызывая у читателя, ассоциации с широкоизвестным талейрановским афоризмом. «И чувства и мечты свои» — «Современник» 1836-го. «Пускай в душевной глубине / Встают и кроются оне...» — «Молва». «Встают и заходят оне» — «Современник». «И всходят и зайдут оне» — «Современник» 1854 года и тогда же вышедшее первое издание стихотворений Тютчева. «Как звезды мирные в ночи» — «Молва». «Безмолвно, как звезды в ночи» — «Современник». «Как звезды ясные в ночи» — «Современник» и издание 1854 года. И т. д. Более или менее легко можно отыскать обоснование первой из этих перемен («И мысли и мечты» на «И чувства и мечты»): во-первых, композиционное развитие стихотворения — о «мыслях» и «думах» будет говориться во второй, затем в третьей строфе, поэтому появляться им в первой еще рано, и во-вторых, музыкальному уху могло показаться чрезмерным количество сонорных в первых двух строках, особенно «мычащих» слогов — «мо», «мы», «ме», в то время как отрывистое «ч» первого же слова-вызова, задающего музыкально-смысловой тон первой строфы, должно было быть подтверждено еще и еще раз.

Восемнадцать строк, поделенные на три секстины. Трехчастная композиция, каждая часть полностью замкнута в себе — по смыслу, интонационно, синтаксически и музыкально. Связь частей — лишь в развитии лирической мысли, которая единственная и составляет лирический сюжет, не поддержанная ни образно, ни синтаксически (ср., например, другое трехчастное тютчевское стихотворение: «Как над горячею золой...» — 1-я строфа, «Так грустно тлится жизнь моя...» — 2-я, «О небо, если бы хоть раз...» — 3-я (I, 47).) Не поддержана эта связь частей и антитезой, столь часто намертво скрепляющей тютчевские строфы («Оратор римский говорил...» — «Так!.. но, прощаясь с римской славой...» (I, 36)). Здесь нет внешнего сюжета-пейзажа, внешней образной схемы («Пошли, господь, свою отраду...», «Смотри, как на речном просторе...»). Единственная формальная деталь, которой поэт позволяет себе подкрепить, подчеркнуть единство трех частей, — настойчиво повторяющиеся концевые рифмы и последние строки секстин:

> Безмолвно, как звезды в ночи, —
> Любуйся ими — и молчи.
>
> . . . .
>
> Взрывая, возмутишь ключи, —
> Питайся ими — и молчи.
>
> . . . .
>
> Дневные разгонят лучи, —
> Внимай их пенью — и молчи!...

Остальные перемены объяснить много труднее. Чем строка «Как звезды ясные в ночи» точнее или лучше, чем «Как звезды мирные в ночи»? Самому ли поэту было все равно, какой эпитет поставить, или действительно мы имеем дело в 1854 году с посторонней, редакторской правкой, так называемой тургеневско-сушковской редакцией, и цель этой правки — чаще всего не исправление смысла, а исправление ритмики, которая в варианте «Современника» 1836 года далеко отходила от традиционной? Создается впечатление, что и самому автору, и его редакторам, глубоко проникшим в тайну тютчевского творческого процесса, гораздо важнее, чем найти и закрепить тот или иной конкретный эпитет, передать сложнейшую музыкальную ткань произведения, в котором абсолютная убедительность интонации вызова, уговаривания, рассуждения с собой как бы с невидимым собеседником достигается полным высвобождением музыки реальной фразы от формально наложенного на нее размера — четырехстопного ямба.

Такая свобода обращения с собственным текстом не была свойственна Тютчеву ни в ранний период его творчества, когда он переводил Горация, подражал Жуковскому и Батюшкову, увлекался Державиным, ни в поздний период 1850—1860-х годов, когда тютчевская лирика по праву может быть сочтена одним из замечательных достижений русского реализма в лирике. «Silentium!» — произведение романтизма, это дает ключ и к пониманию характера его выразительных средств, четких и зыбких одновременно, и к пониманию его смысла, романтически многозначного, не обозначившего ни единой деталью реальность ситуации, но с предельной точностью передавшего реальность состояния, диалектику чувства, романтическую красоту и силу глубокой души, стоящей выше мира, — и романтическую же тоску этой души, непонятой миром.

Настойчивое повторение — этот художественный прием превалирует в стихотворении, построенном как призыв, как убеждение, как стремление объяснить. «Молчи, скрывайся и таи» — повеление первой же строки отдано трижды. «И чувства и мечты» — настойчивое уточнение. «Встают и заходят» — глагольная пара, охватывающая все действие от зарождения до конца; «Любуйся ими — и молчи» — еще одна глагольная пара, четвертая и пятая повелительные формы глагола в одной строфе, не считая еще одного, менее явного приказа: «Пускай в душевной глубине / Встают и заходят оне / Безмолвно...». Настойчивое повторение, стремление убедить звучит и в подборе рифм — смежных, точных, мужских, причем в семнадцати случаях из восемнадцати рифмуются короткие, одно- или двусложные, отрывисто звучащие слова.

Энергию убеждения сообщает первой строфе и чрезвычайно своеобразный ее синтаксис. Она построена как единая фраза, состоящая из трех предложений, из которых по крайней мере два, а может быть, и все три находятся друг с другом в сложноподчиненной связи, но связь эта союзами не уточнена, а как бы нарочито зыбка. И это не прием асиндетона (нарочитого бессоюзия), но кажется, что зыбкость уступительной, определительной или причинно-следственной связи ничем, кроме поставленного Тютчевым тире («Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои — »), не выразишь. Два последующих предложения уточняют, каковы (качество через действие) оба равно живых действующих начала первого предложения, одно из которых — человек, тот, который «молчит, скрывается и таит», а другое — чувства и мечты, которые в душевной глубине «безмолвно, как звезды в ночи», встают и заходят, т. е. рождаются, живут и умирают, а человек смотрит в глубину себя, видит их, любуется ими — и молчит о них, т. е. находится с ними в каких-то эмоционально окрашенных отношениях («любуйся ими»). А в слове «пускай» — и приказание чувствам («пускай... встают и заходят... безмолвно») и уступительность (пусть даже... «любуйся!»).

К кому обращено это убеждение? К инакомыслящему? Возражающему? Единомышленнику, молчащему, но согласно кивающему головой? Застигнутому врасплох, не думавшему об этом и теперь испуганному парадоксальностью брошенной ему в лицо формулировки? Или, наконец, к самому себе или собственному двойнику?

Вновь и вновь перечитывая стихотворение, перенасыщенное повелительной интонацией, убеждаемся, что оно не носит характера спора и у него нет адресата — инакомыслящего, с которым спорят. Подобные стихи Тютчев строил иначе («К оде Пушкина на вольность», «А. Н. М.», «Не то, что мните вы, природа...», «Когда дряхлеющие силы...» и т. д.). Он не скрывал самого спора, не уводил его в подтекст, приводил даже то суждение, с которым спорил, давал неприемлемому для себя явлению четкую оценку («И старческой любви позорней / Сварливый старческий

задор» — I, 209). В стихотворении «Silentium!» нет полемики. Скорее оно утешает отчаявшегося, объясняет растерявшемуся (другому, себе?), как жить в мире. Причем мир не враждебен человеку, он ему просто чужой, внешний, «наружный» по отношению к жизни его души.

Все это следует продумать для того, чтобы понять смысл композиции стихотворения, соразмерность его трех частей. Первая строфа — энергичное убеждение, волевой напор, обращенный к себе ли, к другому ли, но родному и слабому, нуждающемуся в энергичной помощи словом со стороны более опытного, более думавшего или просто себя же, но повзрослевшего: «Молчи, скрывайся и таи...». И тут же успокоение: твои чувства от этого не погибнут, но будут жить все той же прекрасной жизнью, вставать и заходить в душевной глубине, «как звезды в ночи» (варианты: «Как звезды мирные в ночи», «Как звезды ясные в ночи») — «любуйся ими». Старший друг заботливо опекает младшего; повзрослевший человек (что именно в подтексте — столкнувшийся со «всесильной пошлостью людской»? просто светский человек, дающий урок: «Учитесь властвовать собою»?) учит юного романтика, в душе которого действительно встают и заходят прекрасные звезды чувств и мечтаний. Еще одно объяснение замене варианта «И мысли и мечты» на «И чувства и мечты»: зачем же скрывать и таить мысль? Чувство, мечту — да, а мысль — нет. Сам убеждающий не таит свою мысль, а энергично высказывает ее, почти навязывает незримому собеседнику. Такова первая строфа.

Во второй строфе энергичный напор, настойчивость уступают место убеждению с помощью логического рассуждения, системы доказательств. Однако логика убеждающего, при всем внешнем подобии логике научной, сохраняет все черты индивидуальной парадоксальности видения мира, размышлений о мире и изображения своих размышлений и выводов в произведении в качестве предмета искусства взамен истинно реально существующего мира, которые свойственны писателю романтизма. Обобщение индивидуального опыта, приобретенного главным образом в размышлении, до общезначимости закона — ложная сторона романтического метода. Но сам индивидуальный опыт и лирическое размышление о нем истинны, подлинны, и, отыскав соответствующую форму для их выражения, поэт убедит в подлинности своих мыслей о жизни даже читателей иных эпох, которые будут поспешно подводить под парадоксальное обобщение чуждого века маленькие реалии бытовых ситуаций века своего. Этому — заземлениям, реализации в читательском восприятии — метод романтизма воспрепятствовать не может.

Итак, вторая строфа — лирическое убеждение, интонация беседы-исповеди: «ну, согласись, что...», а смысл убеждения — многостепенная затрудненность контактов («Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты

живешь? / Мысль изреченная есть ложь»). О глубинной жизни чувств и мечтаний мы знаем из первой строфы. Во второй речь идет о коммуникабельности, о возможности передать словом жизнь сердца, души, подсознания, т. е. всю ту жизнь человеческого духа, которая не сводится к работе разума и которую временами Тютчев считал гораздо более важной, чем жизнь «этого бедного разума», бессильного в постижении глубинной сущности вещей. В этом контексте фраза «Мысль изреченная есть ложь» теряет характер абсолютного приговора, смысл ее ограничен: рассказ о жизни сердца ложен по отношению к самой жизни сердца. Такова одна ступень неконтактности. Рядом — две другие: «Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь?». Как другому человеку понять твою и без того ложную речь о жизни сердца и как вообще другому человеку понять, что происходит в глубине твоей, чуждой ему души? Пытаясь преодолеть эти преграды, ты только все испортишь, нарушишь красоту и покой своей внутренней жизни, так и не достигнув цели: «Взрывая, возмутишь ключи, — / Питайся ими — и молчи».

Тютчев необычайно скуп на тропы в «Silentium!». На три строфы — три образа: сравнение «Безмолвно, как звезды в ночи» в первой, параллель душевной жизни с незамутненными ключами — во второй и образ дневных лучей, разгоняющих поющий мир «таинственно-волшебных дум», — в третьей. И звезды, и ключи — образы, служащие выражению внутренней жизни, глубин души. Дневные лучи — символ внешнего мира, так же как наружный шум.[10]

Об опасных последствиях возможного соприкосновения этих двух миров — внутреннего и внешнего — говорит, предостерегая, третья строфа. Предостерегает, успокаивая, уговаривая, что это не страшно:

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум...

Мысль возвращается к первой строфе, где о человеке и о его чувствах и мечтах говорилось как о двух живых существах. Таинственно-волшебные думы — это не мысли, это романтические мечтания, оттенки состояний, подслушивать которые в себе так интересно юному романтическому воображению. В зрелом возрасте они могут вызвать улыбку, но не будут смешны, если были искренними. Соприкосновения с реальной жизнью они не выдерживают. «Их оглушит наружный шум, / Дневные разгонят лучи». Можно ли жалеть об этом? В юности, в самом начале пути отрезвления, — можно. Человеку, уже соприкоснувшемуся с холодом внешнего мира и его «наружным шумом», при взгляде на

---

[10] О «мирообразе» поэта в стихотворении «Silentium!» см. в книге: Я. О. Зунделович. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971, стр. 74—63.

романтическую, еще полную мечтаний душу, которой все это еще предстоит, — можно, и он будет стараться помочь романтику подольше сохранить свой прекрасный «таинственно-волшебный» внутренний мир. Об этом писал Тютчев свое знаменитое «Silentium!». Но, как всякое романтическое произведение, освобожденное от реалий, ставшее, если можно так выразиться, «сгустком чистого лиризма», оно легко поддается субъективным толкованиям. Например, забудем о 15—17 строках, противопоставляющих внешнему миру именно «таинственно-волшебные думы», сосредоточим внимание на начале третьей строфы — «Лишь жить в себе самом умей», — и стихотворение изменит свой смысл. Оно перестанет рассказывать о юной романтической душе, а будет говорить уже о вечной разобщенности людей, о невозможности одному человеку полностью постичь душу другого и о том, что в главном, в жизни, человек всегда одинок. И в этом своем новом смысле стихотворение будет живо для людей всех эпох, потому что говорит об извечном, коренящемся в природе человека.

С великим тактом художника, остающегося глубоко правдивым даже в рамках романтического метода, Тютчев избежал гиперболы в изображении внутреннего и внешнего мира и в показе взаимодействия души с миром. Он не стал делать внешний мир ни страшным, ни жестоким, он оставил его — никаким.

Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, —

никакой эмоциональной оценки, никакой логической оценки. Любой внешний мир. «Молва» 1833 года и «Современник» 1854 давали варианты этих строк:

Их оглушит житейский шум,
Разгонят дневные лучи, —

и:

Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи:

Эпитет «житейский» был будничным и говорил о будничном («Не для житейского волненья...»). Он более привязывал мысль стихотворения к теме судьбы романтика в «житейском море». «Ослепят» — более резко, чем «разгонят», особенно в образном контексте всего тютчевского творчества, где пылание дневного солнца почти всегда выступает как сила, враждебная человеку. И тем не менее это тоже не оценка, а констатация: если твои мечтанья открываются внешнему миру, наружный шум их оглушит или заглушит, а дневные лучи ослепят. И человек уже не услышит пенья своих дум («Внимай их пенью — и молчи!..»). Характерно, что в стихотворении о *молчании* — это единственное *звучание* — молчит сам человек, безмолвны звезды, даже ключи представлены только своей незамутненностью и благодатностью («Питайся ими»). И только думы романтика поют —этот гармо-

ничный звук противопоставлен наружному шуму, звуку негармоничному.

Призывом «Молчи!..» начинается стихотворение, и этим же рефреном оканчивается каждая из трех строф. Каждый раз это новое уточнение призыва жить внутренней жизнью чувств: «Любуйся ими — и молчи», «Питайся ими — и молчи», «Внимай их пенью — и молчи! ..». Такова композиция стихотворения.

Лексически «Silentium!» выдержано в нейтральном стиле лирики 1830-х годов, с редкими вкраплениями слов высокого стиля (форма множественного числа «оне»; «звезды́» вместо «звёзды» — в параллель ломоносовскому «Звездам числа нет, бездне дна»; построение фразы-афоризма по типу римской ораторской тезы: «Мысль изреченная есть ложь»). Вместе с тем лексика Тютчева никогда не была перенасыщена «архаизмами», их употребление всегда строго мотивировано заданиями смысла и стиля. Классический пример тому — стихотворение «Фонтан»: фонтан — о реальном сооружении, фонтане; «водомет» — о смертной мысли («О смертной мысли водомет...»). Та же неслучайность употребления высокой лексики в «Silentium!». «Мысль изреченная» — это не просто мысль сказанная, произнесенная. Это еще антоним к слову «неизреченная», гораздо более привычному и употребительному в высоком стиле. Значение этого слова — необыкновенный, неописуемый: неизреченный свет, неизреченная доброта. Следовательно, изреченная — это еще и обыкновенная, отказавшаяся от неизреченности. Думается, что для читателей XIX века этот смысл слова «изреченная» был гораздо более явен, лежал ближе к поверхности текста, чем для нас.

Параллельно с отдельными речениями высокого стиля — разговорный синтаксис: «Пускай в душевной глубине», «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя?». В последних двух вопросах все четыре слова равно ударны, равно выделены голосом, как мы бы сделали это в разговорной речи, в реальном споре. При этом, скажем, два местоименья «как», одинаково выделенные смысловым ударением вопроса, находятся в разном положении по отношению к системе четырехстопного ямба, которым написано стихотворение: в первом случае — на месте безударного слога, во втором — под ударением. Возникающий в первом случае спондей («Как сердцу...») заставляет при произношении строки сделать смысловую паузу, которая выделяет первое «как» не хуже, чем мог бы выделить его длительный пиррихий после ударного слога («высказать»).

Здесь мы подходим к интереснейшему вопросу — ритмике стихотворения.

Сказать о «Silentium!», что это произведение написано четырехстопным ямбом, равносильно тому, чтобы не сказать ничего. Ритмика тютчевской фразы и система ударений строки настолько свободны от условно-стихового размера, что в тютчевоведении возникли фантастические теории о размере этого стихотворе-

ния — ямб со включением трех строк амфибрахия. Имелись в виду строки: «Встают и заходят оне», «Безмолвно, как звезды в ночи» и «Дневные разгонят лучи». И никого не смущало, что варианты этих строк, существовавшие до «Современника» 1836 года и возникшие после него, вовсе не амфибрахические и что не по этой линии (введения строк одного размера в другой) подбирал варианты поэт. Видимо, к музыке тютчевского стиха должен быть найден другой ключ.

Чтобы было понятнее, что мы хотим отыскать в «Silentium!», приведем сначала другой пример, более явный. Стихотворение «Кончен пир, умолкли хоры...» (1850) написано четырехстопным хореем; определив это, постараемся сразу же забыть собственное определение и скажем иначе: начало стихотворения построено на двуударных строках, музыка которых определена повторением и сочетанием ударных гласных «о» и «и». Строки стихотворения тогда будут расположены так:

Ко́нчен	пи́р,
Умо́лкли	хо́ры,
Опоро́жнены	амфо́ры,
Опроки́нуты	корзи́ны.

Далее вступает трехударная строка, а к звукам «о» и «и» добавляется новая краска — «у»:

Не допи́ты в ку́бках ви́ны

Далее трехударные строки в основном аранжированы звуками «а», «е», и лишь в одной, самой главной по смыслу и самой длинной — единственной четырехударной строке, к которой ведет нарастающее напряжение интонации — «Ко́нчив пи́р, мы по́здно вста́ли», — звуки «а» и «е» вновь сменяются восходящими к началу «о» и «и», замыкающимися еще одним «а» — «встали» (I, 122).

В этой системе исчисления ритма стиха строки «Умолкли хоры» и «Опорожнены амфоры» будут считаться равнозначными по числу ударений.

Если мы подойдем с этой точки зрения к раскрытию секрета ритмики тютчевского «Silentium!», то окажется, что оно написано в основном трехударной строкой:

Молчи́, скрыва́йся и таи́
И чу́вства и мечты́ свои́ —
Пуска́й в душе́вной глубине́
Встаю́т и захо́дят оне́
Безмо́лвно, ка́к звезды́ в ночи́, —
Любу́йся и́ми — и молчи́.

Если стихотворение прочесть так, строка «Встают и заходят оне» будет ритмически абсолютно равнозначна строкам «Встают и кроются оне» и «И всходят и зайдут оне», как оно, видимо, и было для Тютчева, не слышавшего в этой строке ритмического перебоя. Что-то здесь было от свободы сочетаний долгих и кратких

слогов греческого стихосложения, что-то — от немецкого стихосложения, в частности, близкого к народному стиха Гейне с его вниманием к ударениям и полным пренебрежением к числу безударных слогов. Вместе с тем некоторый дополнительный оттенок в звучании строки, где реальное ударение и то, которого требовал четырехстопный ямб, не совпали, безусловно был. В слове «заходят» ударное «о» — более долгое, чем другие ударные гласные, а конец слова «-дят» произносится немного более внятно, чем обычно окончания слов в русском языке, на которые не падает ударение. Слово «заходят» как бы немного скандируется.

Замедленность четырехударной следующей строки («Безмолвно, как звезды́ в ночи») как бы соответствует замедленному течению действия — восхождения и захода ночных светил. Иного произношения — амфибрахического — представить себе невозможно. Кстати, в двух других вариантах, где Тютчев избегал устарелой формы «звезды́», он мог бы легко сохранить амфибрахий, если бы тот ему был нужен («Как звезды немые в ночи», к примеру, — это и по смыслу близко к «безмолвно»). Но в том-то и дело, что никакого амфибрахия в этом стихотворении нет. Только отказавшись от этой абсурдной мысли, можно понять красоту музыки тютчевского шедевра.

Вторая строфа открывается двумя четырехударными строками, подготавливающими третью — пятиударную:

Поймёт ли о́н, че́м ты́ живёшь?

Отрывистость спондея подчеркивает горечь вопроса. Даже в тех случаях, когда число ударений реальных и формальных совпадает (четыре), они, как правило, не совпадают местами.

Мы́сль изречённая е́сть ло́жь.

Формально в этой строке три ударения из четырех располагаются на слове «изреченная», а два очень важных по смыслу слова — «мысль» и «есть» — вообще формального ударения лишены. Тем не менее только так — с ударением на первом безударном ямбическом слоге, со спондеем в последней стопе — может быть произнесена эта строка. И снова — две трехударные строки, завершающие вторую строфу, ритм которых напоминает ритм начала стихотворения. Трехударные строки завершают и третью строфу:

Та́йнственно-волше́бных ду́м;
Их оглуши́т нару́жный шу́м,
Дневны́е разго́нят лучи́, —
Внима́й их пе́нью — и молчи́!..

Вновь, если с позиций трехударности подойти к строке «Дневные разгонят лучи», она равнозначна по ритму строкам «Разгонят дневные лучи» и «Дневные ослепят лучи».

Музыкально стихотворение аранжировано так, что ударная гласная рифмы (смежной) почти всегда еще подкреплена такой же ударной гласной где-то в глубине строки:

Молч*и*, скрывайся и та*и*
И чувства и мечты сво*и*.

Или:

Пускай в душ*е*вной глубин*е*
Встают и заходят он*е*.

То же самое:

Таинственно-волшебных д*у*м
Их оглушит нар*у*жный ш*у*м.

Внимание к музыкальному сочетанию ударных гласных очень характерно для Тютчева. Вместе с тем подбор безударных — скажем, «и» в строках

Молч*и*, скрывайся *и* та*и*
И чувства *и* мечты сво*и* —

также придает дополнительную стройность музыкальной фразе. Внимание к музыке стиха было очень важной частью эстетической системы романтиков, музыка была частью той гармонии, того строя, к которому они стремились. Ведь именно Тютчев сказал позже о Жуковском:

Душа его возвысилась до строю:
Он стройно жил, он стройно пел...

(I, 151)

Не случайно поэт призывает романтика вслушиваться в пенье «таинственно-волшебных дум» в его собственной душе — мечтанья должны быть гармоничными, должны петь. Гармония соразмерности частей, гармония смысла и формы, гармония фраз и строк, гармоническая скупость «невещных» образов, соответствующая лирической «духовности» содержания, — таковы главные средства выражения, с помощью которых создал Тютчев свой шедевр романтической лирики — восемнадцать строк о молчании.

И. А. Битюгова

*

Н. НЕКРАСОВ

«НАДРЫВАЕТСЯ СЕРДЦЕ ОТ МУКИ»

Надрывается сердце от муки,
Плохо верится в силу добра,
Внемля в мире царящие звуки
Барабанов, цепей, топора.

Но люблю я, весна золотая,
Твой сплошной, чудно-смешанный шум;
Ты ликуешь, на миг не смолкая,
Как дитя, без заботы и дум.
В обаянии счастья и славы;
Чувству жизни ты вся предана, —
Что-то шепчут зеленые травы,
Говорливо струится волна;
В стаде весело ржет жеребенок,
Бык с землей вырывает траву,
А в лесу белокурый ребенок —
Чу! кричит: «Парасковья, ау!»
По холмам, по лесам, над долиной
Птицы севера вьются, кричат,
Разом слышны — напев соловьиный
И нестройные писки галчат,
Грохот тройки, скрипенье подводы,
Крик лягушек, жужжание ос,
Треск кобылок, — в просторе свободы
Все в гармонию жизни слилось...

Я наслушался шума иного...
Оглушенный, подавленный им,
Мать-природа! иду к тебе снова
Со всегдашним желаньем моим —
Заглуши эту музыку злобы!
Чтоб душа ощутила покой
И прозревшее око могло бы
Насладиться твоей красотой.[1]

Заглавия нет, но скорбно-исповедальная интонация ключевой начальной строки, как и во многих других стихотворениях Некрасова, сразу же определяет трагическую тональность первого четверостишия. Содержание названной в ней «муки» далеко от традиционно-поэтического. Наряду с «унынием», «печалью», «молча-

---

[1] Н. А. Некрасов, Полн. собр. соч. и писем, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 151. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

ливой скукой» это характерная для поэта гражданская эмоция, одно из крайних состояний его лирического «я», вызванное глубоко личным переживанием общественного неустройства. Созданное в период нарастания правительственной реакции 1862—1863 годов, стихотворение вобрало в себя чувства и мысли поэта, вызванные конкретными политическими впечатлениями (аресты М. Л. Михайлова, В. А. Обручева, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Серно-Соловьевича, Д. И. Писарева и др., установление почти военного положения в Петербурге в связи с распускаемыми слухами об умышленных поджогах, введение военно-полевого суда, приостановка на восемь месяцев «Современника» и «Русского слова», прекращение журнала братьев Достоевских «Время», газеты «Современное слово» и даже аксаковского «Дня», утверждение новых правил о печати и надзоре за типографиями, закрытие воскресных школ и т. д.). Стихотворение открывают взволнованные размышления поэта над соотношением «добра» и «зла» в современной ему действительности:

Надрывается сердце от муки,
Плохо верится в силу добра,
Внемля в мире царящие звуки
Барабанов, цепей, топора.

Подтекст этих размышлений прозрачен — речь идет о судьбах участников освободительной борьбы. Однако революционный шифр не исчерпывает полностью некрасовского понятия «силы добра», а сливается с его философским аспектом. Смысл жизни, собственная роль в ней, перспектива осуществления гуманистического идеала — таков комплекс встающих за этими строками вопросов. В емкой, чрезвычайно конденсированной форме начального четверостишия заложена основная посылка антииндивидуалистических воззрений Некрасова, которая сформулирована им в письме к Л. Н. Толстому от 5 (17) мая 1857 года. «Хорошо ли, искренно ли, сердечно ли (а не умозрительно только, не головою), — писал Некрасов, — убеждены вы, что цель и смысл жизни — любовь? (в широком смысле). Без нее нет ключа ни к собственному существованию, ни к сущ<ествованию> других<...> Человек брошен в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению — страшного и обидного в этом много! На этом одном можно с ума сойти. Но вот вы замечаете, что другому (или другим) нужны вы — и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует той сиротливости, обидной своей ненужности <...> Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя как единицу — и вы придете в отчаяние» (X, 334—335). И вот поэт признается, что в атмосфере наступившего политического террора «плохо верится в силу добра», то есть страшно сужены возможности единения людей и отодвинуты сроки торжества «любви» как основы жизни.

Глубокие тревожные раздумья, пронизывающие все стихотворение, создают его общий эмоциональный тон, которому соответствует и фрагментарная трехчастная композиция, напоминающая прерывистую дневниковую запись, и избранный поэтом размер — трехстопный анапест с чередующейся женской и мужской рифмой. Своеобразие этому лирическому ритму, заданному с первых строк стихотворения и выдержанному до конца, придает дополнительное ударение, падающее на первое слово большинства строк (20 из 32). Явное ослабление наступает лишь в двух конечных строках. Этот постоянный «нажим», «звуковой удар» сообщает ритмическому рисунку стиха суровую строгость и экспрессию. Невольно вспоминается точное определение Н. Г. Чернышевского, возразившего самому поэту, который, сомневаясь в себе, назвал свой стих «тяжелым» и «неуклюжим»: «Тяжестью часто кажется энергия».[2] Границы применения избранного Некрасовым протяжного, песенно-сказового по происхождению метра были в его лирике широко раздвинуты. Появившийся в балладах Жуковского, в стилизованной под античность лирике Дельвига, а затем Щербины, в отдельных стихотворениях Пушкина («Будрыс и его сыновья», «Мери») и Лермонтова («Соседка») анапест получил развитие в связи с усилением песенного начала русской поэзии в творчестве Цыганова и особенно Кольцова.[3] В стихотворениях этих двух поэтов встречался главным образом двухстопный анапест с дактилическими или мужскими окончаниями, приобретавший или ритм грустной народной песни-думы («Полетай, соловеюшко...» Цыганова, «Что ты спишь, мужичок?...» Кольцова), или, наоборот, получавший страстное, мажорное звучание («Не скажу никому...», «Так и рвется душа...», Кольцова). Новаторски восприняв открытия анапестической строфики Кольцова, Некрасов, по образной характеристике Андреевского, «извлек из забвения заброшенный на Олимпе анапест и на долгие годы сделал этот тяжеловатый, но покладистый метр таким же ходячим, каким со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и певучий ямб. Этот облюбованный Некрасовым ритм <...> позволял держаться на границах поэзии и прозы, <...> вставлять веселую и злую шутку, высказывать горькие истины и незаметно, замедляя такт более торжественными словами, переходить в витийство».[4] Для Некрасова характерны или, как в стихотворении «Надрывается сердце от муки...», мерный четкий ритм трехстопного анапеста с регулярной сменой мужских и женских рифм, или более свободные вариации четырехстопного и трехстопного анапеста,

---

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 315.

[3] См.: И. Розанов. Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова. В сб.: Творчество Некрасова, Труды МИФЛИ, т. III, М., 1939, стр. 254—266.

[4] С. А. Андреевский. Литературные чтения. СПб., 1891, стр. 190.

мужских, женских и дактилических рифм, расположенных то парно, то перескрестно, или чередование анапеста и дактиля. Не утрачивая свойственной этому размеру напевности, анапестические ритмы у Некрасова приобретали разнообразнейшую интонационную окраску в зависимости от внутреннего идейно-эмоционального заряда стихотворного повествования.[5] Среди некрасовских произведений, в которых звучит анапест, и «народная песня» с картинами крестьянской жизни, русской природы («Тройка», «В дороге»), и сатира — от «высокой», патетической до «уличной», «газетной» («Современная ода», «О погоде», «Газетная»), и политическая «ораторская речь» («Размышления у парадного подъезда», «Не рыдай так безумно над ним...»), и отражающая сложную диалектику чувств разночинца, наполненная драматизмом интимная лирика («Если, мучимый страстью мятежной...», «Ты всегда хороша несравненно...»); значительное место занимает монолог-исповедь лирического героя или самого поэта («Застенчивость», «Рыцарь на час», «Что ни год уменьшаются силы...»).

В стихотворении «Надрывается сердце от муки...» интонация очень подвижна, она включает различные эмоциональные оттенки многих анапестических стихов Некрасова. В скорбно-надрывной интонации первых строк стихотворения отражается и отношение поэта к происходящему, и чувство личной ответственности, «вины», с наибольшей силой переданное в «Рыцаре на час», а позднее в стихотворении «Скоро стану добычею тленья...». В сердечных «муках» поэта отдаленно слышна «песня совести», постоянно сопровождавшая его и диктовавшая ему убеждение, что служение «великим целям века» требует каждодневного участия в «бое» за них. Выражение «муки» усиливается нагнетанием в первых двух строках стихотворения заунывно звучащих у Некрасова *ы—у—и—у*. В последующих строках голос его крепнет, приобретает ораторскую, обличительную окраску. Весь строй второго двустишия торжественно-напряженный: необычен и затруднен синтаксис («Внемля в мире царящие звуки»), лексика — высокая («внемля», «царящие»), возникает полуметаллическая-полубарабанная аллитерация — *р—ц—р—б—р—б—ц—р*. Это сочетание железного скрежета с громыхающими раскатами Некрасов еще раньше слышал в Петербурге:

Все сливается, стонет, гудет,
Как-то глухо и грозно рокочет,
Словно цепи куют на несчастный народ,
Словно город обрушиться хочет.

(«Сумерки» из цикла «О погоде»,
часть первая-II, 72)

---

[5] Об усилении в поэзии Некрасова «действия интонации» см.: Б. М. Эйхенбаум. Некрасов. В кн.: О поэзии. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 66.

Теперь же рокочущие звуки не только атрибуты грядущего капиталистического века. Грохот барабанов, звон цепей и стук топора предстают в стихотворении как емкие звуковые символы конкретно-реалистического наполнения. Действенному их восприятию способствовала и традиция их прежнего бытования, и контекст современной Некрасову демократической, особенно «потаенной» поэзии. «Цепи» в лирике декабристов, Полежаева, Лермонтова выступали или как романтическая метафора бремени жизни, которое тяготит героя, противопоставленного «толпе», «свету», сильного духом и неудовлетворенного, или как реальные цепи узника — неотъемлемая принадлежность «святой», жертвенной судьбы борца, или как синоним рабства вообще. В новую эпоху к «цепям» добавился «топор». Огарев, Михайлов, Некрасов применяли эти образы, изображая декабристов, петрашевцев и революционеров своего поколения и подчеркивая родственные черты их участи. В 1861 году Огарев в стихотворении «И если б мне пришлось прожить еще года...» воспевал «первенцев свободы», «пришельцев с каторги, несокрушимых духом», и их жен, жизнь которых в Сибири прошла «под скорбный звук цепей»; в следующем году он посвятил стихотворение Михайлову — арестованный поэт предстает в нем «закован в железы с тяжелою цепью».[6] Строками:

> «Колодников звонкие цепи
> Взметают дорожную пыль» [7]

сопровождает А. Толстой степной пейзаж.

Сам Некрасов в стихотворении «Благодарение господу богу», написанном, вероятно, вскоре после стихотворения «Надрывается сердце от муки...», назвал Владимирскую дорогу, по которой гнали ссыльных, «проторенной цепями». Отдел переводов возобновленного после восьмимесячной приостановки «Современника» (1863, № 1—2) был представлен заключительной сценой из трагедии Эсхила «Скованный Прометей», которая, как отметил В. Е. Евгеньев-Максимов, «не могла не восприниматься в условиях и обстановке того времени как непосредственный отклик на расправу правительства с Чернышевским».[8] В стихотворении «О сердце скорбное народа!» М. Л. Михайлова, поэтическом воззвании к народу, по-видимому из Петропавловской крепости, которое распространялось в списках, фигурировал метафорический образ «топора» рядом с расшифровывающими его поэтическую функцию «плахами»:

> Не жди, чтоб счастье и свобода
> К тебе сошли из царских рук.

---

[6] Н. П. Огарев. Избранные произведения в двух томах, т. I. М., 1956, стр. 351, 366.

[7] А. К. Толстой, Собр. соч., т. I, Гослитиздат, М., 1963, стр. 89.

[8] В. Е. Евгеньев-Максимов. Некрасов в кругу современников. Л., 1938, стр. 211.

Не эти ль руки заковали
Тебя в неволю и позор?
Они и плахи воздвигали
И двигали топор.[9]

Грозно-зловещую окраску носят в стихотворении, откликающемся на разделение Петербурга на три участка с военными губернаторами во главе, и звуки барабана, под которые издавна прогоняли сквозь строй и устраивали воинские церемониалы. В начале 60-х годов под барабан совершались и ритуалы гражданских казней, например 14 декабря 1861 года объявление о лишении политических прав М. Л. Михайлова, 31 мая 1862 года — В. А. Обручева. В примечании к «Запискам» М. Л. Михайлова, опубликованным в «Русской старине» (1906, № 8—10), сообщалось: «Утром в пять часов 14 декабря Михайлова вывезли на эшафоте, или на позорной колеснице, спиною к вознице, в серой арестантской куртке и в арестантской шапке, на Мытнинскую площадь что на Петербургской стороне. Там, при барабанном бое, его поставили на колени, и, прочитав приговор, палач переломил над его головой шпагу».[10] Весь этот комплекс ассоциаций обогащает стихотворение Некрасова дополнительными «смыслами». Традиционные образы достигают чрезвычайной конденсации, воссоздавая гнетущую атмосферу многочисленных арестов, казней и каторги в течение нескольких десятилетий. Недаром цензура не пропустила строки «Барабанов, цепей, топора», и при публикации в «Современнике» и в собрании «Стихотворений» 1864 года она была заменена рядом точек (восстановить ее текст удалось в издании «Стихотворений» 1869 года).

Своеобразное преломление в стихотворении «Надрывается сердце от муки...» получает концепция лермонтовской «Родины», в которой, по определению В. В. Гиппиуса, «как бы намечена новая, так и не осуществленная самим поэтом творческая программа», ставшая «программой для Некрасова».[11] Как и Лермонтов, не включавший в свою знаменитую формулу истинной любви к родине «славу, купленную кровью», Некрасов еще в 1859 году в стихотворении «До сумерек» (цикл «О погоде») иронизировал над официальным лжепатриотизмом военных маршей:

Ускользнут ли часы из кармана,
До костей ли прохватит мороз,
Под воинственный гром барабана,
Не жалею: я истинный Росс!

(II, 66)

В концовке того же стихотворения бой барабанов утрачивает тона внешней доблести и величия, здесь слышен «подмоченный

[9] М. Л. Михайлов. Сочинения, т. I. Гослитиздат, М., 1958, стр. 81.
[10] Там же, т. III, стр. 523.
[11] В. В. Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. От Пушкина до Блока. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 260.

звук барабанный», который «словно издали жидко гремит». В стихотворении «Надрывается сердце от муки...» преемственная связь с «Родиной» более отчетлива. Если в первой его части отрицается чуждая поэту официальная Россия, страна парадов и тюрем, и в характеристике конкретной исторической ситуации проявляется аналитическая острота зрения Некрасова, то вторая часть выводит на «врачующий простор» русской природы и народной жизни. Любовь к этому второму лику родины так же, как и у Лермонтова, не укладывается в логические формулы, но поэтическое выражение ее оригинально некрасовское.

Первую часть от второй отделяет большая смысловая и стиховая пауза (исходный фрагмент завершается сравнительно более короткой по количеству звуков строкой, такой же строкой начинается новый). Вторую часть открывает полнозначный противительный союз «но»: «Но люблю я, весна золотая...». Все следующие за «но» двадцать строк разворачиваются под знаком этого противопоставления. Выступает излюбленный некрасовский прием контраста. Сравниваются две гаммы звуков: грохоту барабанов и лязгу железа противостоит «сплошной, чудно-смешанный шум» весны. Само словосочетание «чудно-смешанный» необычно и является образцом языкового новаторства Некрасова, расширения им сферы поэтической лексики, соединения, казалось бы, ранее несоединимого: к типично поэтическому клише («чудно») присоединяется бытовое понятие («смешанный»), граничащее с ботаническим термином (ср. «смешанный лес»). Кроме того, на «чудно» (в значении, скорее всего, удивительно) падает дополнительное внесхемное ударение, редкое внутри строки трехсложного метра, которое выделяет его. Повторяющиеся в этой строке *ш—ч—ш—ш* воссоздают звуковой образ шума. В противовес первой части, где словам было тесно, до конца второй вольно течет один большой период, завершающийся обобщением: «в просторе свободы все в гармонию жизни слилось». В его мелодию вплетаются отдельные элементы песни: романсовый зачин («весна золотая»), ряд рифм с открытыми гласными звуками («золотая» — «смолкая», «траву» — «ау», «долиной» — «соловьиный»), четкое расположение стиховых пауз в конце каждой строки, в которую укладывается или целая фраза, или ее равная половина, симметрия в построении некоторых предложений. Через все двадцать строк проходит певучая и бодрая аллитерация — *л—в—р—л—в—р*. К весне поэт обращается на «ты», одухотворяя ее. Словарь торжественный, то отвлеченно-философский, то реальный и точный. Внутренний монолог уступает место прямой речи с ее живыми модуляциями, динамикой. Прием олицетворения, имеющий свою фольклорную и литературную традицию, Некрасов усложняет и обогащает. Он наделяет весну обликом, напоминающим лирическую героиню его стихотворения «Ты всегда хороша несравненно...» (1847), полную вдохновения, детского лукавства, «огня», общение с которой дает силы герою кротко сносить «настоящее горе» и смелее смотреть

в «темное море» жизни. Часто встречающееся в поэзии Некрасова слово «ликуешь» то с сатирическим («От ликующих, праздно болтающих...»), то с горько-ироническим оттенком («Давно ли ликовал народ...») употреблено в прямом высоком его значении, как и в поэме «Саша» (1855), где варьируется близкий мотив:

Солнце смеется... Ликует природа!
Всюду приволье, покой и свобода.
(I, 114)

Сравнительная, обобщенно-эмоциональная характеристика («как дитя, без заботы и дум», «в обаянии счастья и славы, чувству жизни ты вся предана») предваряет звуковой весенний пейзаж. Это стремление соединить в стихотворении словесный и музыкальный планы сближает Некрасова с Фетом, увлекавшимся задачей раскрытия музыки словом и наоборот. Совершенным образцом такого рода у Фета является стихотворение «Певица» (1857), «где, помимо чисто звуковой организации стиха, причудливое сочетание элементов реального пейзажа с приметами чувств человека и отвлеченными понятиями способствует возникновению тех конкретных и вместе с тем „необязательных“ образов, которые проходят в сознании при слушании музыки».[12]

Но если музыкальные образы Фета едва уловимые, окутанные дымкой, то в некрасовском «чудно-смешанном» шуме лишь звуки первых мелодий неразличимы и чутко выделяются поэтом (неясный шепот трав, слитный говор речных струй), а затем поток весенней музыки нарастает, все отчетливее становятся отдельные, входящие в него тона. В свой весенний гимн Некрасов вводит и нежные, овеянные поэтическим ореолом звуки (пение соловья) и будничные, «некрасивые» (кваканье лягушек). Не боится он грохота и скрипа, которые в данном случае для него равноценны тишине «придорожных нив», контрастирующей со столичным шумом в другом его стихотворении («В столицах шум, гремят витии...», 1857). Поставив намеренно в одной фразе «напев соловьиный и нестройные писки галчат», поэт подчеркивает, что все в природе в равной мере является выражением полноты жизни, ее «гармонии». В преобладании прозаических звуков сказывается эстетическое credo Некрасова, для которого, как и для Чернышевского, прекрасное — это сама жизнь. В стихотворении незримо присутствует и крестьянин: «скрипенье подводы» говорит о начале полевых работ. Городская жизнь проносится мимо крестьянина по дороге в «грохоте» промчавшейся тройки. Вместе с тем бык, вырывающий с землей траву, воспринимается как часть раскрепощенной от зимнего плена природы, как прославление веселого буйства ее сил. Здесь проявляется любовь поэта

---

[12] Л. М. Лотман. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. В кн.: История русской поэзии, т. II. Изд. «Наука», Л., 1969, стр. 144—145.

к жизни в ее материальных, земных формах, которая раньше (в 1855 или 1856 году) продиктовала ему строки:

Не знаю, как созданы люди другие, —
Мне любы и дороги блага земные.
Я милую землю, я солнце люблю,
Желаю, надеюсь, страстями киплю.

(I, 418)

В первоначальной редакции стихотворения «Надрывается сердце от муки...» (в «Современнике» и издании «Стихотворений» Н. А. Некрасова 1864 года) вместо строки: «Чу! кричит: „Парасковья, ау"» — было: «Чу! кричит заунывно: ау!», но в изданиях 1869 и 1873 годов поэт снял эту печальную ноту, выпадающую из общего оптимистического звучания второй строфы стихотворения. Некрасов, конечно, никогда не забывал о народных напевах, «подобных стону», сопутствующих «страде деревенской». Здесь же, воспроизводя гимн весны, он стремился самим его мажорным ладом вызвать высокое представление о жизни и ее возможностях. В том же ключе были в это время написаны и сны-мечты замерзающей Дарьи в «Морозе, Красном носе», переходящие в «знакомые звуки» песни без слов, в которой «дольнего счастья предел», и «Зеленый шум», нарастающее непобедимое гуденье которого несет герою стихотворения новую этику свободы человеческого сердца:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

(II, 149)

Сменившая аллегорическое предварение пейзажа в стихотворении «Надрывается сердце от муки...» реальная картина весенней природы полна не только звуков, но и динамики. В ней проступают конкретные черты любимой поэтом среднерусской природы: луга, поросшие травами, широкая волжская волна, холмы, леса, долины, стаи птиц в небе, жеребенок, бык, галчата, лягушки, осы, кобылки-кузнечики. Волжанин и белокурый ребенок, перекликающийся с крестьянками в лесу и растягивающий протяжно: «Парасковья, ау!». Не индивидуальные, отличающие Ярославский край, а самые общие признаки, говорящие и сердцу выросших в других местах России, придают этому некрасовскому пейзажу национальный колорит. Разлиты в нем органически родственные поэту, «кольцовские» по духу раздолье и воля. Поэт соотносит свой идеал с необъятной ширью родины, «по холмам, по полям, над долиной» которой летают вольные птицы. Одна эта строка очерчивает ее уходящую в даль пространственную перспективу. Кроме того, стих «По холмам, по полям, над долиной» напоминает также о состоящей из трех звеньев строке первого четверостишия:

«Барабанов, цепей, топора». Аналогия в построении этих строк усиливает их контрастность. В заключительном аккорде второй части звучит слава «просторам свободы» как основе «гармонии жизни». Завершает этот фрагмент большая смысловая пауза, отмеченная, кроме обычного пробела, еще и многоточием.

В последней, третьей, части Некрасов снова возвращается к темам начального отрывка стихотворения. Окончательно вырисовываются контуры его трехчастной композиции, встречающейся до Некрасова у многих других русских поэтов, начиная от классицистов и кончая Тютчевым и Фетом. Первая часть стихотворения лапидарна — одно четверостишие. Поэт как бы не желает задерживаться на «звуках», возмущающих его душу. В центральном, противопоставленном начальному отрывке, развернутом на двадцати строках, он вслушивается в «чудно-смешанный шум» природы, любовно останавливаясь на деталях, из которых складывается «гармония жизни». Затем следует энергичное заключительное восьмистишие, в котором объединяются мотивы первой и второй частей и дается исход, завершение философской мысли стихотворения. Снова меняются лексика, эвфоника, интонационная окраска, морфология и синтаксис. Появляются аллегории («мать-природа»), метафоры («музыка злобы»), слова с философской семантикой («покой», «красота»). Обилие причастий и подобных им по звуковому оформлению прилагательных («оглушенный», «подавленный», «всегдашним», «прозревшее») и сочетаний с шипящими звуками (*ша—шу—уш—шн—щу—вш*) придает третьей строфе строгую торжественность и одновременно несколько приглушенный интимный колорит. После первого стиха следует многоточие, обусловливающее паузу-раздумье, затем восходящая восклицательная интонация поднимается до призыва и спадает в закрывающем строфу придаточном предложении:

Я наслушался шума иного...
Оглушенный, подавленный им,
Мать-природа! иду к тебе снова
Со всегдашним желаньем моим —

Заглуши эту музыку злобы!
Чтоб душа ощутила покой
И прозревшее око могло бы
Насладиться твоей красотой.

Центр строфы — обращение поэта к «матери-природе». Лирический герой Некрасова часто изливал свою «многолетнюю кручину» на груди матери, выражал надежду, что «встреча» с нею его духовно возродит, укрепит твердой волей в нем «силу свободную, гордую». Такого же «любящего сына» принимала «родина-мать», перед которой ему было «плакать не стыдно, ласку <...> принять не обидно» и объятья которой давали ему «забвенье страданий»; ей он признавался: «Да, только здесь могу я быть поэтом». Но в стихотворении «Надрывается сердце от муки...» образ «мать-природа», включающий в себя родину, приобретает более широкий, философский смысл: поэт, «оглушенный, подавленный» шумом современной ему действительности, как бы поднимается над нею и обращается к истокам жизни, полный про-

светительской веры в ее добрые начала. В стихотворении «Памяти Добролюбова» (1864) эта вера сольется с представлением о заложенных в природе разумных силах, обусловливающих поступательный ход истории, и откликнется строками:

Природа-мать! когда б таких людей
Ты иногда не посылала миру,
Заглохла б нива жизни...

(II, 200)

Отношение к природе как к вечному источнику прекрасного роднит Некрасова с Тютчевым, в поэзии которого природа предстала как одушевленное целое, «нетленная краса», обладающая целительной силой. Тютчевское поэтическое видение природы привлекло внимание еще молодого Некрасова. В 1849 году в статье «Русские второстепенные поэты» Некрасов «одною из лучших картин, написанных пером г. Ф. Т.», назвал «Весенние воды». Выделив строки:

Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед! —

он писал: «Сколько жизни, веселости, весенней свежести в трех подчеркнутых нами стихах! Читая их, чувствуешь весну, когда сам не знаешь, почему делается весело и легко на душе, как будто несколько лет свалилось долой с плеч, — когда любуешься и едва показавшейся травкой, и только что распускающимся деревом и бежишь, бежишь, как ребенок, полной грудью впивая живительный воздух и забывая, что бежать совсем неприлично, не по летам, а следует идти степенно и что радоваться тоже совсем нечего и нечему» (IX, стр. 208—209). Полностью перепечатано в статье и тютчевское стихотворение «Весна» как превосходный образец такого поэтического произведения, где «к мастерской картине природы присоединяется мысль, постороннее чувство, воспоминание» (там же, стр. 211). В этом стихотворении людской жизни, зависящей от «руки судьбины», полной «обмана», «горя» и «зла», противостоит образ светлой, с сияющим «бессмертьем» взором, послушной лишь своим законам, блаженно-равнодушной весны, жизнь которой, «как океан безбрежный, вся в настоящем разлита». Поэт обращается к человеку с призывом:

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься, бодрый, самовластный.
В сей животворный океан!

Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь —
И жизни божеско-всемирной
Хотя на миг причастен будь![13]

Непосредственно радостное восприятие поры расцвета, ощущение полного созвучья в природе, высоко оцененные Некрасовым в стихотворениях Тютчева, характеризуют и его собственный

[13] Ф. И. Тютчев. Лирика, т. I. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 97.

весенний пейзаж. «Надрывается сердце от муки...» объединяет с тютчевской «Весною» и ход развития поэтической мысли. И Тютчев и Некрасов начинают с размышлений над дисгармонией человеческой жизни, затем соотносят ее с картиной весенней природы и кончают выражением желания окунуться в эту стихию прекрасного. Сходство обнаруживает тем явственнее и различие между двумя поэтами. Для Тютчева дисгармония, вносимая человеком, не социальный факт, а закон бытия. Исходя из своего личного душевного опыта, он синтезирует трагические черты земного существования. Столь же обобщенно-символично у него изображение весны. В одухотворенном просветленном облике ее поэт стремится воссоздать неувядающие приметы многих весен. Концовка, как и все стихотворение в целом, проникнута романтическим пафосом слияния с «душою» природы, прозрения «высокого смысла» ее вечного обновления. Некрасову свойственны бóльшая конкретность и социальная определенность. Зло у него локализовано и названо. Оно представлено в момент его торжества, когда борьба с ним трудна, требует жертв, рождает сомнения. Но зло это вне природы, оно противоестественно, а следовательно, и не вечно. Весна у Некрасова не «всемирна»: он воспроизводит реальную в каждом своем единичном проявлении, полную движения жизнь родной природы, ее разнообразные весенние голоса. Именно с этой природой, неотделимой и от жизни народной, жаждет Некрасов общения.

Желание заглушить «музыку злобы» (характерное для Некрасова поэтическое иносказание, которое возвращает к звукам, «царящим» в начале стихотворения) и ощутить «покой» на первый взгляд необычно для поэта, провозглашавшего своим этическим принципом

> То сердце не научится любить,
> Которое устало ненавидеть.
>
> (I, 158)

Вместе с тем в стихотворении «Замолкни, Муза мести и печали!..» (1855), откуда взяты приведенные выше строки, Некрасов писал:

> Волшебный луч любви и возрожденья!
> Я звал тебя — во сне и наяву.
>
> (I, 158)

Еще более отчетливо этот мотив звучит в поэме «Саша»:

> Злобою сердце питаться устало —
> Много в ней правды, да радости мало
>
> (I, 111)

И в том и другом случае для поэта по-прежнему «святым» оставался «терновый венец», венчающий вступившего «на правый путь». В то же время его постоянно сопровождала тоска по иным,

гуманистическим отношениям и личному нравственному совершенству. Соприкосновение с родной природой давало ему «покой», помогало обрести душевную ясность и силы, необходимые для продолжения борьбы.

В заключительных строках:

> И прозревшее око могло бы
> Насладиться твоей красотой, —

вершина философской мысли поэта. Особо значима величественная метонимия «прозревшее око». Некрасов вновь обращается к подобному образу в стихотворении «Поэту» (1874), посвященном памяти Шиллера:

> Вооружись небесными громами!
> Наш падший дух взнеси на высоту,
> Чтоб человек не мертвыми очами
> Мог созерцать добро и красоту...
>
> (II, 394)

И концовка стихотворения «Надрывается сердце от муки...» как бы овеяна высоким шиллеровским духом, верой в торжество «красоты», неотделимой для Некрасова и от «добра». Слияние с природой, проникновение в ее «мудрые» законы, восстанавливает верные пропорции, показывает бессилие того, что ничтожно. Красота ее для поэта — прообраз будущего. Здесь стихотворение завершается и композиционно: если сначала поэт только *слышал*, то после соприкосновения с природой с глаз его как бы спадает пелена, и в заключительных строках он прорывается в другую сферу, прозревает.

В стихотворении запечатлен строй мыслей и чувств не одного Некрасова, но и его современников демократического склада. Не случайно Н. Г. Чернышевского так волновала некрасовская «лирика сердца». Не случайно также исходная интонация и отдельные образно-стилистические элементы стихотворения «Надрывается сердце от муки...» варьируются в более позднем стихотворении Михайлова «Грусть ко мне в сердце назойливей просится...» (1865?).[14] У Михайлова узник, томящийся в руднике вместе с восставшими и сосланными поляками, под «бряцание цепей» и звуки доносящихся с воли «песен» переносится мысленно в Польшу, где весна оборачивается «праздником слез», и мечтает о другой весне, «празднике воскресения, празднике обновления».

В отношении поэтической техники для стихотворения «Надрывается сердце от муки...», как и для лирики Некрасова

---

[14] Эту перекличку можно объяснить или следствием влияния на Михайлова некрасовского стихотворения, с которым он мог познакомиться в ссылке через Л. П. Шелгунову, приезжавшую туда и доставлявшую ему книги, или результатом близости настроения и поэтического мышления.

в целом, характерен уход от литературных канонов. «Высокие» речевые формы сочетаются в нем с разговорными и просторечными (в одной строфе, например, и «всегдашним» и «прозревшее око»). Рифмы большей частью просты и непритязательны. При строгой внутренней организованности фрагментарное построение создает впечатление свободной импровизации, непосредственной записи, которая сделана для себя. И над всем — предельная искренность интонации.

Вспоминается проникновенный отзыв о некрасовской музе нашего современного поэта С. Маршака: «... лучшие чувства Некрасова — его неистощимая нежность к человеку, к родной природе — лежат не на поверхности. Это — суровый, мужественный поэт, и добраться до глубины его души не так уж легко».[15]

---

[15] С. Маршак. Заметки о мастерстве. «Новый мир», 1950, № 12, стр. 212.

Ю. Д. Левин

*

М. МИХАЙЛОВ
«ПЯТЕРО»

Существует предположение, что стихотворение «Пятеро», посвященное памяти казненных декабристов, Михаил Ларионович Михайлов (1829—1865) написал осенью 1861 года, когда сидел в Петропавловской крепости, ожидая суда по делу о распространении революционной прокламации «К молодому поколению».[1] Действительно, история крепости, в соборе которой хоронили русских царей, начиная с Петра I, а на Кронверке 13 июля 1826 года были повешены пять декабристов, могла подсказать ему тему. В автобиографических «Записках» Михайлов сам отмечал, что именно здесь ему приходили в голову мысли о лживости официального, казенного почитания царей,[2] — а это одна из главных мыслей стихотворения «Пятеро».

Однако заключение в Петропавловскую крепость могло послужить лишь внешним толчком для написания произведения, кото-

---

[1] Предположение это высказал Н. С. Ашукин при первой публикации стихотворения. См.: М. Л. Михайлов. Полное собрание стихотворений. Редакция, биографический очерк и комментарий Н. С. Ашукина. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 614—615 (текст; здесь же на вклейке помещено факсимиле начала стихотворения), 743 (комментарий). В последующих изданиях пределы предположительной датировки обозначались более широко: 1861—1862 гг. (см.: М. Михайлов. Собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1953, стр. 134. (Библиотека поэта. Большая серия); М. Л. Михайлов. Сочинения, т. I. Гослитиздат, М., 1958, стр. 549). Единственным источником текста стихотворения является сохранившийся беловой автограф, где «Пятеро» помещаются на одной стороне листа, а на обороте записаны другие стихотворения Михайлова: «Беспокойство», «Недоразумение», «Христианское законодательство» и «Преданность» (ИРЛИ, ф. 547, № 1, л. 75). Только «Беспокойство» имеет датировку в подзаголовке (июль 1862 г.), остальные стихотворения не датированы. Однако «Христианское законодательство» по содержащемуся в нем упоминанию «нового земского устава» (т. е. земской реформы 1 января 1864 г.) можно отнести к 1864 году. Это позволяет заключить, что Михайлов, находившийся в то время на каторге, записал на одном листе несколько стихотворений, сочиненных в разные годы.

[2] «Куранты на соборе разыгрывали то и дело разные коленца, не считая уж „Коль славен наш господь в Сионе“ и „Боже, царя храни“. Последний гимн особенно здесь кстати. Так как его никто, конечно, не может повторить сознательно под этими сводами, то лучше всего было предоставить это занятие бессознательным медным языкам колокольни» (М. Л. Михайлов. Сочинения, т. III, стр. 503).

рое подводило итог раздумьям поэта над судьбами революционного движения в России. «Пятеро» естественно входили в русло той пропаганды наследия и традиций декабристов, которую в конце 1850-х—начале 1860-х годов предприняли Герцен и Огарев,[3] явившиеся, как известно, связующим звеном между дворянскими революционерами и революционерами-разночинцами от Чернышевского до народовольцев. Идеей преемственности проникнуты посвященные декабристам статьи Герцена и стихотворения Огарева (в частности, стихотворение «Памяти Рылеева», предпосланное переизданию рылеевских «Дум», — Лондон, 1860). Та же идея развивалась и в произведениях других авторов, печатавшихся в изданиях Вольной русской типографии. Ярким примером может служить стихотворение «Декабристам», помещенное в «Полярной звезде». Анонимный автор утверждал:

...вы погибли не напрасно:
Все, что посеяли, взойдет,
Чего желали вы так страстно,

Все, все исполнится, придет.
Иной восстанет грозный мститель,
Иной восстанет мощный род;

Страны своей освободитель,
Проснется дремлющий народ.
В победный день, в день славной тризны

Свершится роковая месть —
И снова пред лицом отчизны
Заблещет ярко ваша честь.[4]

Этим стихам весьма близки по мысли михайловские «Пятеро».

М. Л. Михайлов как поэт и революционный деятель ощущал себя наследником декабристов.[5] Несомненно, что известную роль здесь сыграла пропаганда Герцена и Огарева, «свободы верных друзей», как их называл поэт.[6] Прокламация «К молодому

---

[3] См.: С. А. Переселенков. Н. П. Огарев и декабристы. В кн.: Декабристы. Неизданные материалы и статьи. М., 1925, стр. 279—316; Н. И. Мордвишин. А. И. Герцен и Н. П. Огарев о декабристах. «Ученые записки Ивановского гос. педагогического института», Исторические науки, 1955, т. VII, стр. 74—87. См. также: И. А. Битюгова. «Декабристская» тема в русской литературе XIX века (20—70-е годы). Труды Сталинирского гос. педагогического института, т. III, 1956, стр. 6—18.

[4] «Полярная звезда», кн. IV, Лондон, 1858, стр. 274.

[5] Интересно отметить, что как наследника декабристских традиций показал Михайлова Герцен в статье «1831—1863»: «С декабристами у нас исчезает *гражданская доблесть*. Борьбой этих побежденных, но не низложенных титанов оканчивается героический период оппозиции. Во все царствование Николая тон политических подсудимых был уклончивым и основывался на запирательстве... Это изменилось в последнее время. Человек, гонимый за свои мнения, за слово, снова гордо стоит пред судом; он за стеной чует сочувствие хора, он знает, что его слово жадно слушается, что его пример будет великою проповедью. Грустно, твердо явился *Михайлов* пред сенатом» (А. И. Герцен, Собр. соч., т. XVII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 109—110).

[6] Об отношениях Михайлова с Герценом и Огаревым см. в кн.: Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов. Воспоминания, т. I. Изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 122, 126, 127, 165; т. II, стр. 97, 98, 261, 262; Н. А. Тучкова-Огарева. Воспоминания. Гослитиздат, М., 1959, стр. 160. См. также неоконченное стихотворное послание Михайлова Герцену и Огареву и примечания к нему в кн.:

поколению», написанная Н. В. Шелгуновым при участии Михайлова, открывалась и завершалась обращением к памяти декабристов. Эпиграфом к ней послужило стихотворение Рылеева «Гражданин», которое в свое время тоже было обращено к молодежи.[7] Заканчивалась прокламация призывом: «Да ведут... вас на великое дело, а если нужно, то и на славную смерть за спасение отчизны, тени мучеников 14 декабря!».[8] Последняя фраза (независимо от того, принадлежит она Михайлову или Шелгунову) весьма характерна для нравственно-политической концепции Михайлова. Революционный призыв у него сочетался с сознанием возможной гибели нового поколения борцов. И вдохновляющим примером служили «тени мучеников 14 декабря»: они поднимались на борьбу, хотя знали, что

погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа,

ибо не может быть «без жертв искуплена свобода» (Рылеев, «Исповедь Наливайки»).

Трагическая тема гибели во имя будущего освобождения и тема бессмертия революционного дела развивается в стихотворении Михайлова «Вадим» (1861), повествующем о борьбе новгородцев с угнетателями:

А не сломим эту силу,
Сами ляжем головами,
Но на воле,— не рабами.

Пусть погибнем, — наше дело
Не умрет и рано ль, поздно
Отзовется; восстановим
Новгородскую свободу.[9]

В «Вадиме» ощутимо влияние рылеевских «Дум». Обратившись к образу Вадима, Михайлов не только продолжил традицию декабристов — «возбуждать доблести сограждан подвигами предков»,[10] но и напоминал косвенно о самом восстании 14 декабря. В «Пятеро» поэт обратился к декабристской теме непосредственно.

М. Л. Михайлов. Собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 120, 531. (Библиотека поэта. Большая серия, 2-е изд.).

[7] Показательно, что список «Гражданина», сделанный М. А. Бестужевым, был озаглавлен «К молодому русскому поколению» (см.: «Литературное наследство», т. 59, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 92). Подробнее о стихотворении Рылеева «Гражданин» см. выше в статье А. В. Архиповой.

[8] Цит. по: Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов. Воспоминания, т. I, стр. 350.

[9] М. Михайлов. Собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1953, стр. 126. В дальнейшем страницы этого издания указаны в тексте.

[10] А. Бестужев. Взгляд на старую и новую словесность в России (1822). В кн.: «Полярная звезда», изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 23.

Название стихотворения нарочито безлично. О том, кто такие «пятеро», говорится только в заключительной части стихотворения (стихи 44—45). Однако Михайлов, видимо, не сомневался, что *его* читателям сразу будет ясно, о ком идет речь. В вольной русской поэзии слова «пять», «пятеро» прочно соединились с представлением о казненных декабристах. Еще во второй половине 20-х годов появилась эпиграмма на Николая I, приписывавшаяся Пушкину:

Едва царем он стал,
То разом начудесил:
Сто двадцать человек тотчас в Сибирь послал,
Да *пятерых* повесил.[11]

Слово «пятеро» возникало в сознании каждого, кто видел обложку издававшейся Герценом и Огаревым «Полярной звезды» с профилями повешенных декабристов. В творчестве самого Огарева это число встречается неоднократно; например, в стихотворении «Памяти Рылеева» (1859), где о казненных говорится:

Вот *пять* повешенных людей...[12]

Однако, хотя читатель должен был понять значение заглавия, сама «неназванность» имел вначале играла, как мы покажем ниже, важную роль в осуществлении общего поэтического замысла. Вообще из числа оригинальных стихотворений Михайлова 60-х годов, среди которых нередко встречаются недоработанные, написанные под впечатлением минуты, «Пятеро» принадлежат к наиболее отделанным и продуманным. Обширный опыт поэта-

---

[11] Декабристы, Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика. Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 281 (здесь и ниже курсив в цитатах мой, — *Ю. Л.*). Эпиграмма была включена в изданный Огаревым сборник «Русская потаенная литература XIX века» (Лондон, 1861). В другом произведении, вошедшем в тот же сборник, поэме В. С. Печерина «Торжество смерти» (1833), о казненных декабристах напоминал символический образ «*пяти* померкших звезд» (цит. по: М. Гершензон. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910, стр. 83).

[12] Ср. у него же:

Вдруг весть достигла дальним слухом:
Окончен суд — и *пятерых*
Повесили...

(«Матвей Радаев», 1856—1858)

И двигала меня еще живая память...
О *пятерых*, которых Николай,
Испуганный, замучил и повесил

(«Исповедь лишнего человека», 1864)

Я вспомнил петлей *пять* голов казненных
И их спокойное умершее чело...

(«Героическая симфония Бетховена», 1874).

переводчика принес Михайлову глубокое понимание художественной формы[13] и искусное владение ею.

«Пятеро» — развернутое рассуждение на тему о том, что память о декабристах бессмертна, ибо она венчает подлинно «прекрасную жизнь», отданную революционному делу — делу, которое победит. Поэт-революционер, пропагандист, для которого одна из главных целей «влияние на читателя», Михайлов придал ему форму ораторского выступления. Он избрал в качестве стихотворного размера пятистопный безрифменный ямб, белый стих. Этот сравнительно новый в русской поэзии размер утвердился в эпоху романтизма, когда пала классическая драматургия со свойственным ей александрийским стихом и был создан драматический стих по образцу Шекспира, Шиллера и Гете.[14] Благодаря переводческой практике Михайлов к 1861 г. вполне владел белым стихом и хорошо представлял себе его возможности и для эпического повествования («Годива» Теннисона, 1859) и для драматического монолога (сцена из «Фауста» Марло, «Лодовико Сфорца» Барри Корнуола, 1860).[15] Эти возможности и реализовались в новом стихотворении. Впечатление ораторской речи создается благодаря взаимодействию темы, метра, ритмического строения стиха, стилистических приемов (главный из которых анафора), несколько повышенной лексики и, наконец, риторического обращения к декабристам во втором лице, которое содержится уже в первой строфе и проходит через все стихотворение, придавая ему одновременно живой лирический характер.[16]

---

[13] В статье, посвященной разбору «Фауста» Гете в переводе Н. П. Грекова, Михайлов писал: «В художественном произведении форма постоянно обусловливается содержанием, в ней не может быть ничего произвольного. Мы говорим как о форме в обширнейшем смысле, то есть о постройке всего произведения, о согласии между идеей и образом, являющимся для ее воплощения, так и о форме в более тесном, но чрезвычайно важном значении, а именно об языке, о стихе, о метре... Мы не можем вообразить себе „Евгения Онегина“ в александрийских стихах, „Казачьей колыбельной песни“ Лермонтова в размере Гейневой „Deutschland“» (М. Л. Михайлов. Сочинения, т. III, стр. 62).

[14] См.: Б. В. Томашевский. 1) О стихе. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 157—158; 2) Стилистика и стихосложение. Учпедгиз, Л., 1959, стр. 364—366. Об освоении этого размера в русской поэзии Михайлов писал в 1859 г.: «Вообще сила поэтическая способна усвоять языку самые, по-видимому, чуждые ему формы. Что, кажется, может быть менее русского, чем пятистопный ямб для драм, усвоенный нам тем же Жуковским в «Орлеанской деве» и окончательно утвержденный «Борисом Годуновым» Пушкина и другими драматическими его отрывками? Но вот что значит твердость руки гения, распоряжающегося языком, как покорным своим орудием...» (М. Л. Михайлов. Сочинения, т. III, стр. 50—51).

[15] Ранняя попытка Михайлова овладеть белым стихом относилась к 1851 г. (стихотворение «Странник»; при жизни поэта не публиковалось).

[16] О необходимости взаимодействия нескольких элементов при создании в стихе ораторской интонации см.: В. Е. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха. В кн.: Слово и образ. Сборник статей. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 125—163.

Поэтический материал в стихотворении расчленен на четыре части, четыре ораторских периода, связанных между собой и в то же время имеющих каждый свое особое содержание, свою специфику. Первая часть — ораторский «приступ» — повествует о погребении декабристов и целях их палачей.

Над вашими телами наругавшись,
В безвестную могилу их зарыли,
И над могилой выровняли землю,
Чтоб не было ни знака, ни отметы,
5 Где тлеют ваши кости без гробов, —
Чтоб самый след прекрасной жизни вашей
Изгладился, чтоб ваши имена
На смену вам идущим поколеньям
С могильного креста не говорили,
10 Как вы любили правду и свободу,
Как из-за них боролись и страдали,
Как шли на смерть с лицом спокойно-ясным
И с упованьем, что пора придет —
И вами смело начатое дело
15 Великою победой завершится.

(133)

Показательно, что палачи, надругавшиеся над телами своих противников, здесь никак не обозначены («зарыли», «выровняли землю»). Это не люди, но безликая враждебная сила («тупая сила злобы», как писал Михайлов в одновременно созданном стихотворении «Крепко, дружно вас в объятья...»). У нее нет никаких положительных целей — только отрицание. И, говоря о том, что́ отрицает эта сила, поэт показывает положительное содержание жизни и смерти декабристов: их высокие стремления («любили правду и свободу»), их подвиг («из-за них боролись и страдали»), их героическую гибель («шли на смерть с лицом спокойно-ясным»), их веру в грядущую победу начатого дела («с упованьем, что пора придет...»). Это «упованье», возникающее в последних строках первой части, связывает декабристов с революционным настоящим и будущим России. Одновременно с Михайловым Огарев писал («Кавказские воды», 1861), что декабристы «шли на гибель сознательно, видя в этом первый вслух заявленный протест России против чуждого ей правительства и управительства, первое вслух сказанное сознание, первое слово гражданской свободы; они шли на гибель, зная, что это слово именно потому и не умрет, что они вслух погибнут».[17] В то же время стих Михайлова как бы перекликается с известными строками Пушкина:

Мы ждем с томленьем *упованья*
Минуты вольности святой...

(«К Чаадаеву»)

Первая часть стихотворения построена в виде периода, произносимого на одном дыхании. Стих лишен особой музыкальности:

---

[17] Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. I. Госполитиздат, М., 1952, стр. 404—405.

он не напевный, а декламативный.[18] Анафорами подчеркнуты синтаксические параллелизмы, возникающие, когда говорится о целях палачей

Чтоб не было ни знака...
Чтоб самый след...
... *чтоб* ваши имена...

и о подвиге декабристов:

Как вы любили правду и свободу,
Как из-за них боролись и страдали,
Как шли на смерть с лицом спокойно-ясным...

На все пятнадцать строк имеется лишь один перенос (стихи 6—7); в остальном же синтаксическое и метрическое членение совпадают с ритмическим, что характерно для ораторского стиха.[19] Вообще ритмически это наиболее спокойная и упорядоченная часть во всем стихотворении. Двенадцать стихов из пятнадцати имеют женскую клаузулу; десять стихов (1, 2, 4, 6—9, 12, 13, 15), т. е. две трети, — цезуру после второй стопы. В половине из этих последних (1, 4, 7, 9, 15) пропуск ударения (пиррихий) приходится на 4-й и 8-й слоги (во 2-й и 4-й стопах), в результате чего строка приобретает вид:

◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ (◡),

что соответствует второму пэону, который придает плавное течение 11-сложному стиху. Но ритмический характер строки определяется не одними ударениями, а сочетанием ударений со словоразделами. При словоразделах после 4-го и 7-го слогов пэоническая строка с женской клаузулой получает симметричное строение:

◡ –́ ◡ ◡ | ◡ –́ ◡ | ◡ ◡ –́ ◡.

Строк такой структуры в разбираемом отрывке три:

1 Над вашими телами наругавшись...
4 Чтоб не было ни знака ни отметы...
15 Великою победой завершится.[20]

Эти стихи произносятся наиболее плавно. И, видимо, не случайно один из них открывает, а другой завершает рассматриваемый отрывок, как бы придавая всему ему определенную «настройку».

---

[18] См. классификацию Б. М. Эйхенбаума в его работе «Мелодика стиха». В кн.: Б. Эйхенбаум. О поэзии. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 331.

[19] См.: В. Е. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха, стр. 131—132.

[20] При определении словоразделов значимые слова соединяются в одно целое с относящимися к ним союзами, предлогами и частицами.

Нас не должно удивлять то, что часть стихотворения, в которой рассказывается о трагической участи «пятерых», имеет такое спокойное течение. К шестидесятым годам трагедия декабристов стала уже историей. И, говоря о ней, Михайлов счел более уместным скорбно-торжественное плавное повествование, нежели взволнованный задыхающийся, прерывистый рассказ.

В стилистическом отношении первая часть стихотворения довольно проста. Правда, здесь встречаются слова более высокого стиля: «тела» (вместо «трупы»), «безвестная», «отмета», «тлеют» (вместо «гниют»), «упованье». Однако лексический характер и этой части, и всего стихотворения в целом определяется не столько наличием возвышенной, сколько отсутствием снижающей лексики. Нет здесь и особо сложных тропов. Поэт употребляет настолько обычные метафорические выражения («тлеют ваши кости», «след прекрасной жизни», «имена... не говорили»), что они почти не ощущаются как метафоры. Повышенною выразительностью не обладают и эпитеты: «*безвестная* могила», «*прекрасная* жизнь», «*спокойно-ясное* лицо», «*великая* победа». Видно, что автор стремился в основном к точности и ясности; главное для него — выявить логику мысли.

Мы уже отмечали, что имена «пятерых» не упоминаются в начале стихотворения. Но само слово «имена» здесь фигурирует; оно проходит через все четыре части (стихи 7, 19, 30, 43, 49) и каждый раз подчеркнуто тем, что поставлено в конец строки. В первой части, как и во второй, оно подразумевает имена казненных декабристов, которые царские палачи всеми силами стараются стереть в памяти народной.

Существенным стилистическим и одновременно идейным моментом было употребление в первой части слов-сигналов, тех самых слов, которые в поэзии декабристов «сигнализировали некий строй „возмутительных“ идей и представлений, в какой бы контекст они ни попадали».[21] Так, в стихе 10 встречаются слова «правда» и «свобода», весьма распространенные в декабристской поэзии, где они соответствовали определенным общественно-политическим понятиям.[22] «Правда» обозначала не только истину, но также общественный порядок, основанный на справедливости, за утверждение которого надо бороться.[23] С «правдой» постоянно

---

[21] В. Гофман. Литературное дело Рылеева. В кн.: К. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 42. (Библиотека поэта).

[22] См.: Н. С. Авилова. К изучению языка поэтов-декабристов. В кн.: Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. III. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 266, 277.

[23] Например:

Настанет век борений бурных
Неправды с *правдою* святой.

(Рылеев, «Видение»)

сочетается «свобода» (или «вольность») в смысле политической независимости как высшего общественного блага, обозначая в совокупности цели борьбы[24] или идеальное общественное устройство.[25] Поэтому у Михайлова «правда и свобода» возникают, когда он говорит об идеалах, за которые «боролись и страдали» и «шли на смерть» декабристы.

К лексике иной эпохи относится появляющееся здесь слово «дело» (стих 14), которое повторяется затем во второй и четвертой частях стихотворения (стихи 19, 46). Это одно из тех слов, которым новое семантическое наполнение придали революционные демократы.[26] В поэзии шестидесятников «дело» означало борьбу, революционное служение народу. Именно в этом значении применил его Некрасов, когда писал в программном стихотворении «Поэт и гражданин»:

> Иди и гибни безупречно,
> Умрешь недаром: *дело* прочно,
> Когда под ним струится кровь...[27]

«Дело» постоянно встречается в лирике Михайлова, созданной на каторге (1862—1865), особенно когда он говорит о собствен-

---

Здесь и ниже, цитируя стихотворения декабристов для иллюстрации характерного в их поэзии словоупотребления, мы отнюдь не подразумеваем, что именно данное стихотворение было известно Михайлову.

[24]

> За *вольность, правду* и закон!
>
> (Рылеев, «Дмитрий Донской»)

[25]

> Слава богу на небе, а *свободе* на сей земле!
> Чтобы *правде ее* не изменяваться
>
> (Рылеев и Бестужев, «Слава богу на небе...»)

> ...у добрых людей две радости:
> *Правда* в суде да *свобода* везде
>
> (Они же, «Уж как на небе две радуги...»)

[26] См.: К. И. Чуковский. «Эзопова речь» в творчестве Н. А. Некрасова. В кн.: Некрасовский сборник, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 63—64.

[27] Ср. у него же:

> Вы еще не в могиле, вы живы,
> Но для *дела* вы мертвы давно...
>
> («Рыцарь на час»)

или у Добролюбова:

> На труд и битву я готов, —
> Лишь бы начать в союзе нашем
> Живое *дело* вместо слов.
>
> («Еще работы в жизни много...»)

ной революционной деятельности.[28] Наконец, оно названо и в цитированной выше прокламации «К молодому поколению» («Да ведут... на великое *дело*... тени мучеников 14 декабря»). Таким образом, обозначив словом «дело» подвиг декабристов, Михайлов как бы обращается к ним от лица нового поколения революционеров, связывает их борьбу с современностью.

Развитию этой мысли и посвящена вторая часть стихотворения:

Пора та близко. Пусть могила ваша
Незнаема, пусть царственная зависть
Старается стереть повсюду память
О вашем деле, ваших именах, —
20 В глуби живых сердец она живет!
И с каждым днем таких сердец все больше,
Самоотверженных, могучих, смелых
И любящих.

(133)

В этой части говорится о скором осуществлении «упования» «пятерых». Однако сама мысль еще не развивается; это будет сделано дальше. Пока сказано лишь о «живых сердцах», хранящих память о декабристах, т. е. о силах, готовых прийти им на смену.

Примечательна характеристика этих «живых сердец», завершающаяся словом «и любящих», которое особо выделено тем, что на нем кончается, вернее, обрывается, эта часть. Оно соответствует представлению Михайлова о нравственном облике революционера, противостоявшем в известной мере рахметовскому аскетизму и ригоризму у Чернышевского. Любовь дает силы для «дела», «борьба и любовь» неразрывно связаны.[29]

В целом же вторая часть, самая краткая ($7^1/_2$ строк), обрывающаяся на середине строки, является переходом к третьей:

---

[28]
Ждет тебя *дело* великое вновь,
Счастье, тревога, борьба и любовь.

(«Только помыслишь о воле порой...»)

О свет всевоскрешающей любви!
Ты дал на *дело* мне и на страданье силы.
Веди меня сквозь мрак моей живой могилы
И к *делу* жизни вновь могучим призови!

(«Зарею обновленья»)

И все мои слабые силы направить
На *дело* будущего.
Порой мне горько, что в начале
Пресечено мое служение *делу*.

(«Послание Герцену и Огареву»)

[29] См. цитаты в примеч. 28. Подробнее об этом см. в нашей статье «Последний роман М. Л. Михайлова» («Известия АН СССР». Серия литературы и языка, 1965, т. XXIV, вып. 4, стр. 304—306).

Близ места вашей казни
Есть пышный храм. Там гордыми рядами
25 Стоят великолепные гробницы,
Блестя резьбой и золотом. Над ними
Курится ладан, теплятся лампады,
И каждый день священство в черных ризах
Поет заупокойные обедни.
30 Гробницы эти прочны; имена
Их мертвецов угодливой рукою
Глубоко в камень врезаны. Напрасно!
От одного дыхания Свободы
Потухнет ладан и елей в лампадах,
35 Наемный клир навеки онемеет,
И прахом распадется твердый мрамор,
Последняя их память на земле.
(133—134)

Интересно первое полустишие. Монолог обращен к декабристам. Обо всем остальном говорится лишь в отношении к ним, к их трагедии, к грядущему торжеству их дела. Они являются в стихотворении как бы точкой отсчета. И поэтому, когда поэт обращается к описанию царских гробниц, которые не имеют к судьбе казненных прямого отношения, он в качестве связующего момента упоминает пространственную связь храма с местом казни декабристов.

Третья часть представляет собой антитезу первой. Та кончалась надеждой на победу, эта — предсказанием гибели. Еще до Михайлова Огарев противопоставил казенно-материализованную и потому обреченную на исчезновение память о царях и истинную духовную и, следовательно, неистребимую память о декабристах. Последняя строфа его стихотворения «Памяти Рылеева» гласила:

Взойдет гроза на небосклоне,
И волны на берег с утра
Нахлынут с бешенством погони,
И слягут бронзовые кони
И Николая и Петра.

Но образ смерти благородный
Не смоет грозная вода,
И будет подвиг твой свободный
Святыней в памяти народной
На все грядущие года.[30]

Михайлов развил это противопоставление по-своему. «Безвестной», «незнаемой» могиле, над которой «выровняли землю», противостоят «великолепные гробницы». В описании подчеркнута их материальность. Гробницы «прочны», они сделаны из «камня», «твердого мрамора». Впервые в стихотворении появляются вещественно зримые образы, свет, цвета («пышный храм», «рядами стоят», «блестя резьбой и золотом», «курится ладан, теплятся лампады», «черные ризы» и т. д.). Здесь снова возникают «имена», но на этот раз имеются в виду имена царей. Они тоже овеществлены («глубоко в камень врезаны») в противоположность именам декабристов, которые никак материально не закреплены. И тем не менее прочность гробниц мнимая. Михайлов подчеркивает это всеми поэтическими средствами. Он вводит знаменатель-

---

[30] Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 291. (Библиотека поэта. Большая серия, 2-е изд.).

ную метафору — «дыхание Свободы», которое разрушит гробницы. «Дыхание» — это нечто легкое, как бы нематериальное, к тому же оно «одно». Но оно будет роковым. И поэт нагромождает образы, располагая их по возрастающей. Потухшие лампады — это вполне ожидаемое действие «дыхания». Но дальше следуют гиперболы. «Наемный клир... онемеет», и не на время, а «навеки». «Твердый мрамор» «распадется» и не на куски, а «прахом». Все это — следствия одного «дыхания Свободы».

Своеобразно ритмическое построение этой части. Эпитеты первых десяти строк (стихи 23—32) — «пышный», «гордые», «великолепные», «прочные» как будто повествуют о величественных предметах. Однако говорится об этом короткими предложениями, синтаксическое членение которых не совпадает с метрическим. Обилие переносов вызывает беспорядочное движение стиха и создает впечатление, что величественность эта ненастоящая, показная. Напротив, когда поэт переходит к грозному пророчеству (стихи 33—37; перелом ясно обозначен восклицанием «Напрасно!», отрицающим показанные выше усилия царских слуг), стих снова обретает торжественную плавность и эта торжественность усиливается звуковой инструментовкой последних строк:

И *пра*хом *расп*адется тве*р*дый м*ра*мор,
Последняя их *па*мять на зем*ле*.

Четвертая часть возвращается к предвестию близкой революции, содержащемуся во второй.

Пора близка. Уже на головах,
Обремененных ложью и коварством
40 И преступленьем, шевелится волос
Под первым дуновеньем близкой бури, —
И слышатся, как дальний рокот грома,
Врагам народа ваши имена,
Рылеев, Пестель, Муравьев-Апостол,
45 Бестужев и Каховский! Буря грянет.
Под этой бурей дело ваших внуков
Вам памятник создаст несокрушимый.
Не золото стирающихся букв
Предаст святые ваши имена
50 Далекому потомству — песнь народа
Свободного; а песнь не умирает!
Не хрупкие гробницы сохранят
Святую вашу память, а сердца
Грядущих просветленных поколений, —
55 И в тех сердцах народная любовь
Из рода в род вам будет неизменно
Гореть неугасимою лампадой.

(134)

Четвертая часть распадается на две половины, по десять строк каждая. В первой половине (стихи 38—47) предвестие революции развивается в аллегорическом образе бури. Михайлов опирался на прочную традицию. Такое осмысление этого образа было уже

у декабристов,[31] у Пушкина.[32] Оно сохранилось и в революционной поэзии шестидесятых годов. Достаточно вспомнить у Некрасова:

> *Буря* бы грянула, что ли?
> Чаша с краями полна!
>
> («Душно! без счастья и воли...»)

Опять появляется слово «имена», относящееся к казенным декабристам, и теперь они наконец называются:

> Рылеев, Пестель, Муравьев-Апостол,
> Бестужев и Каховский!

Буря народной революции воскрешает имена павших героев.[33]

Замечательно построение этой половины. Анафорический зачин создает перекличку с началом второй части. Но там синтагма «Пора та близко», имеющая женское окончание, звучала спокойно. Здесь же «Пора близка» своим мужским окончанием сразу создает напряжение, которое постепенно усиливается нарастанием («ложью и коварством и преступлением»), перечислением имен декабристов и достигает вершины в словах «Буря грянет». Логическое и эмоциональное напряжение подкрепляется сложной звуковой инструментовкой, основным моментом, в которой является перекличка сочетаний звука *р* с глухими согласными *п* и *к* и соответствующими им звонкими *б* и *г*. Звучность этих сочетаний постепенно нарастает: «*П*о*р*а бли*з*к*а» — «бли*з*к*ой *бур*и» — «*р*о*к*от г*р*ома» — «В*р*а*г*ам на*р*ода» вплоть до грохочущего «*Б*у*р*я *гр*янет». Напряжение разрешается в конечных (для данной половины) строках:

> Под этой бурей дело ваших внуков
> Вам памятник создаст несокрушимый,

где последняя строка имеет пэоническое строение и женскую клаузулу, что придает ей спокойное плавное течение.

---

[31]
> Там в *бурях*, новый зиждут мир!
>
> (Ф. Глинка, «Судьба Наполеона»)
>
> ...свои главы
> Подъемлет он на вызов *бури*
>
> (А. Одоевский, «Узница Востока»)

[32]
> ...в шуме *бурь* недавных
> Сложивший царскую главу
>
> («Вольность»)

[33] Ср. у Пушкина:

> И на обломках самовластья
> Напишут наши имена!

Во второй половине (стихи 48—57) суммируется содержание всего стихотворения и подводится итог, устанавливающий истинные и ложные ценности с точки зрения высшего критерия истины — сознания народа. Это место связано и со второй и с третьей частями. Связующим моментом служит понятие «памяти»; это слово находится во всех трех частях (стихи 18, 37, 53). Во второй части метафорически говорилось о подлинной памяти, живой, духовной («В глуби *живых* сердец она *живет»*, стих 20), в третьей — о мнимой, ибо она заключена в мертвых материальных предметах, обреченных на разрушение.[34] В последней части слово «память» возникает, чтобы резюмировать это противопоставление.

> Не хрупкие *гробницы* сохранят
> Святую вашу *память*, а *сердца*
> Грядущих просветленных поколений...

Дважды употребляет Михайлов эпитет «святой» («*святые* ваши имена», стих 49; «*святую* вашу память», стих 53), следуя традиции русской революционной литературы, в которой эпитет этот постоянно прилагается к декабристам.[35] «Святые имена» декабристов, утверждает он, передаст далекому потомству «песнь народа», ибо создания народного творчества — «это самый твердый исторический памятник». «Все, что волнует душу народа, — писал он, — и просит внешнего выражения, переходит в песню, сказку, пословицу, и в этой безыскусственной, но верной форме переживает века, повторяется сотнями поколений и часто умирает только вместе с народом».[36] Вспоминаются и другие слова поэта; «... только те имена идут в потомство и становятся дорогими для людской памяти, о которых люди, носившие их, забывали, жертвуя всею своею личностью общему благу».[37]

---

[34] Сходное противопоставление истинного духовного и лживого материализованного нетрудно обнаружить в приведенной выше выдержке из «Записок» Михайлова (примеч. 2).

[35] Еще А. Одоевский в ответе на послание Пушкина «Во глубине сибирских руд...» писал, что «православный наш народ / Сберется под *святое* знамя» декабристов. Сибирских «узников *святых*» и «брата старшего *святое* завещанье» упоминает Огарев в стихотворении о встрече с Одоевским («И если б мне пришлось прожить еще года...», 1861). Ср. также у Герцена: «*святые* мученики 14 декабря» (А. И. Герцен, Собр. соч., т. XVI, стр. 77). В дальнейшем слово «святой» будет неоднократно звучать в посвященных декабристам поэмах Некрасова: «Дедушка» («То-то улыбка *святая*») и «Русские женщины» («И душу мою / Наполнило чувство *святое*»; «*Святая*, *святая* была тишина!») и т. д. О значении эпитета «святой» для «лирико-романтического периода в литературной истории декабризма» см.: Н. Л. Бродский. Декабристы в русской художественной литературе. Каторга и ссылка, 1925, № 8 (21), стр. 207.

[36] Л. М. <М. Л. Михайлов>. Песни, собранные П. В. Киреевским. «Русское слово», 1860, № 11, отд. II, стр. 33.

[37] <М. Л. Михайлов>. Сочинения Д. В. Давыдова. Там же, № 6, отд. II, стр. 87—88. Вряд ли Михайлов знал стихотворение Тютчева «14-ое декабря 1825» (1827), опубликованное впервые только в 1881 г.

В структуре последних десяти строк обращают на себя внимание обилие переносов (стихи 49—50, 50—51, 52—53) и мужских окончаний. Последние здесь завершают пять из десяти стихов, т. е. половину, тогда как в остальной части стихотворения они составляют немногим более одной пятой окончаний (10 из 47). Переносы и мужские клаузулы подчеркивают резкость содержащихся здесь противопоставлений. Напротив, последние строки стихотворения соответственно замыслу автора звучат спокойно и торжественно; заключительные стихи опять имеют пэоническое строение.

Ораторская речь предполагает произносящего ее оратора. И хотя в стихотворении «Пятеро» нет ни одного предложения в первом лице, в нем создается образ лирического героя, революционера 60-х годов. Это его пафосом движется стихотворение, выражает его скорбь и ненависть, его веру и упование. Он с полным правом говорит о «живых сердцах», свято хранящих память о «пятерых», ибо его сердце — одно из них. «Дело внуков» декабристов — его дело. Обращаясь к теням погибших, он обращается и к живым — во имя грядущей победы их общего дела. И залогом этой победы служат его мысли и чувства, одушевляющие стихотворение.

Однако, несмотря на это, объективно «Пятеро» звучат как полемика с Тютчевым, который тоже обращается к казненным декабристам и утверждает:

> Народ, чуждаясь вероломства,
> Поносит ваши имена, —
> И ваша память от потомства,
> Как труп в земле, схоронена.

Л. М. Лотман

*

А. ФЕТ

«НЕ СПРАШИВАЙ, НАД ЧЕМ ЗАДУМЫВАЮСЬ Я...»

Стихотворение «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» появилось в февральской книжке «Современника» за 1854 год, где им открывалась подборка из десяти стихотворений Фета. Стихотворения, опубликованные здесь, не представляли собою цикла, хотя и были объединены общностью поэтических тем и настроений.

Приведем его текст:

Не спрашивай, над чем задумываюсь я:
Мне сознаваться в том и тягостно и больно;
Мечтой безумною полна душа моя
И в глубь минувших лет уносится невольно.

Сиянье прелести тогда в свой круг влекло:
Взглянул — и пылкое навстречу сердце рвется!
Так голубь, бурею застигнутый, в стекло,
Как очарованный, крылом лазурным бьется.

А ныне пред лицом сияющей красы
Нет этой слепоты и страсти безответной,
Но сердце глупое, как ветхие часы,
Коли забьет порой, так всё свой час заветный.

Я помню, отроком я был еще; пора
Была туманная, сирень в слезах дрожала;
В тот день лежала мать больна, и со двора
Подруга игр моих надолго уезжала.

Не мчались ласточки, звеня, перед окном,
И мошек не толклись блестящих вереницы,
Сидели голуби, нахохлившись, рядком,
И в липник прятались умолкнувшие птицы.

А над колодезем, на вздернутом шесте,
Где старая бадья болталась как подвеска,
Закаркал ворон вдруг, чернея в высоте, —
Закаркал как-то зло, отрывисто и резко.

Тот плач давно умолк, — кругом и смех и шум;
Но сердце вечно, знать, пугаться не отвыкнет;
Гляжу в твои глаза, люблю их нежный ум...
И трепещу — вот-вот зловещий ворон крикнет.[1]

---

[1] А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. Изд. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 262. (Библиотека поэта. Большая серия).

Элегический тон стихотворения, его форма: исповедь поэта молодой, непосредственной собеседнице, с зачином, составляющим обращение к ней, мотивы воспоминания и разочарования сближают это произведение с определенным направлением лирики пушкинской поры, с традицией медитативной элегии, сложившейся в 1820—1830-х годах. Стихотворения Баратынского и Тютчева также нередко начинались с обращения к женщине, как бы «продолжающего» объяснение с нею. Обращение это заключало обычно отказ от предложенного союза, от любви, от взаимности или полной откровенности. Таковы элегические стихи «Не верь, не верь поэту, дева...», «Не говори: меня он, как и прежде, любит...», «О, не тревожь меня укорой справедливой...» Ф. И. Тютчева, «Не искушай меня без нужды...», «Притворной нежности не требуй от меня...» Е. А. Баратынского.

Из числа названных произведений особенно нужно выделить «О, не тревожь меня укорой справедливой...» Тютчева, родственное по содержанию стихотворениям Фета «Какое счастие и ночь и мы одни...» и «Что за ночь! Прозрачный воздух скован...», рисующим, однако, в отличие от элегий Тютчева счастливую развязку драматической любовной коллизии, победу свежего чувства над душевным холодом.

Элегия «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» по исходной ситуации близка стихотворениям: «Какое счастие...» и «Что за ночь!..», опубликованным одновременно с нею, но если в этих двух стихотворениях, в особенности во втором, поэт передает эмоциональный взрыв, внезапное изменение всего строя чувств человека, причем взрыв этот передается через сопоставление нынешнего душевного подъема и былого трагического бесчувствия[2] («Ты ждала, ты жаждала признанья — / Я молчал: тебя я не любил... / Но теперь, когда люблю и млею / И, как раб, твой каждый взор ловлю...»), в «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» трагическая антиномия внутреннего мира любящей женщины и подавленного меланхолией поэта не находит своего разрешения. Лирический рассказ о непреходящей власти прошлого, власти воспоминаний над душой поэта соотнесен с безоблачным внутренним миром его собеседницы, но каждый из них остается самим собой, «чуда» полного взаимопонимания не происходит. Воспоминание о ранней юности поэта, когда он был «ровней» любимой, и о пережитом им кризисе не сближает их, а лишь усугубляет ощущение отделяющей их друг от друга грани.

Стихотворение композиционно распадается на две, разные по образной системе части и связывающую их воедино концовку: первую часть образуют начальные три четверостишия, вторую — три следующих и третью — последнее. Каждая из двух

---

[2] R. F. Gustafson. The Imagination of Spring. Yale University Press, 1966, стр. 173—176.

основных частей отличается от другой тоном и стилем. В этом отношении они несомненно взаимно противопоставлены как контрастирующие элементы поэтической конструкции. Однако этот контраст не нарушает единства произведения, но придает ему свою особую стройность и выразительность.

Единство стихотворения создается пронизывающим его общим меланхолическим настроением и структурной связью его частей: вторая часть служит как бы поэтическим объяснением первой. Правда, это «назначение» ее существует лишь как абстрактное выражение ее конструктивной функции, ибо логической мотивировки грусти поэта, выраженной в первой части стихотворения, во второй не дается.

Симметрия построения обеих частей отражает то обстоятельство, что один и тот же лирический «сюжет» в стихотворении по сути дела излагается дважды.

Каждая из двух его частей повествует о состоянии души поэта и притом содержит (расположенный в середине ее) «эпизод» сопоставления двух разных настроений (нынешнего — грустного и прошедшего — радостно-непосредственного) и каждая заканчивается строками, которые вводят читателя в дальнейшее лирическое повествование и имеют обобщающее значение.

Заключительное четверостишие представляет собою лирико-философский итог двух первых частей стихотворения и некий «компромисс» (или синтез) поэтических стилей, в которых автор выразил свое душевное состояние. Вместе с тем концовка по своему содержанию «продолжает» зачин, «отвечая» на заданный в нем вопрос. Объединение, внутренняя связь зачина и концовки, создает своего рода «оправу», рамку элегической исповеди поэта.

Стихотворение рассказывает о необоримой власти прошлого, о заветном часе или мгновении, которые превращают всю прожитую до того жизнь в свою предысторию и подчиняют себе человека на все последующие годы. Начальные три строфы представляют собой как бы отдельное лирико-философское стихотворение, где сказано все то главное, что прежде, в эпоху романтизма 1820—1830-х годов, вкладывалось в подобные стихи: автор предается раздумью о переменах, происшедших в его душе, о новом строе чувств, сменившем юношеское воодушевление. Чувства эти характеризуются отвлеченно-метафорически, и даже вполне конкретные сравнения приобретают значение неких прекрасных поэтических абстракций. Самое обращение к собеседнику в подобном поэтическом контексте воспринимается как характерный для лирики 30-х годов зачин поэтической медитации, освобождается от субъективности и биографической конкретности.

Построение первой части стихотворения традиционно для элегии. Мотив воспоминания, который составляет его композиционный стержень, — излюбленный ее мотив. Воспоминание

о годах беспечной, непосредственной юности и о дальнейших разочарованиях, принесших сердцу поэта «хладное страданье», составляет содержание знаменитой элегии «Погасло дневное светило...» Пушкина. Стихотворение Фета «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» обнаруживает черты сходства с этой элегией в характере чувства и в форме его выражения: воспоминаньем упоенный, поэт переносится в дни первой юности, энтузиазма и живого чувства, а затем обращается к постигшим его разочарованиям и горестям. Явно ощущается лексическая близость первых строф стихотворения Фета как к данной, так и к другим элегиям Пушкина 1820-х годов. «Не спрашивай меня о том, чего уж нет...» — так обращается к юной собеседнице поэт в стихотворении Пушкина («Мой друг, забыты мной следы минувших лет»). Этот стих Пушкина почти текстуально повторяет начальная строка стихотворения Фета.

Традиционны в первой части стихотворения и эпитеты, а равно и сравнения: «безумная мечта», «пылкое сердце», «сияющая краса», «безответная страсть», сердце, уподобляемое голубю. Самый образ голубя с лазурными крыльями при всей видимой его реальности в подобном контексте превращается в поэтический символ. Развернутое сравнение, завершающее лирическую исповедь поэта, — прием, с которым мы часто встречаемся у Пушкина (см., например, его стихотворение: «Я пережил свои желанья...», «П. А. Осиповой»), Тютчева («Когда в кругу убийственных забот...»), Баратынского («Нет, не бывать тому, что было прежде...»).

Начальные четверостишия «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» — рассуждение, попытка рассказать о своем душевном состоянии в определенных и законченных выражениях, передать смутные, трагические, а возможно, и хаотические чувства изящно уравновешенными формулами, художественными средствами, отточенными предшествовавшей литературной традицией до общих понятий и поэтических формул. Сложный ход отвлеченных, а подчас и философских размышлений составлял основу многих лирических и «пейзажных», в ряде случаев весьма лаконичных, стихотворений Фета 1840—1850-х годов. Однако стихотворная медитация, где поэт в обобщенных формулах высказывает свои выводы, отвлечения, хорошо обдуманные и сложившиеся до того, как он «заговорил», уже не была характерна для его творчества в эти десятилетия. Между тем именно таким монологом, не передающим импульсивное рождение чувств и мыслей из ощущения, а излагающим убеждение, является начало нашего стихотворения. Для осуществления новой для него художественной задачи построения элегии-монолога поэт и обращается к сознательному усвоению традиций философской поэзии 1820—1830-х годов.

Вместе с тем уже в первой части стихотворения мотивы, которые на первый взгляд кажутся чуть ли не «цитатами», напол-

няются специфически фетовским содержанием. Соединение разных образов: «круга» женской прелести, неотвратимо привлекавшей некогда непосредственного юношу, и сердца — очарованного голубя, который бьется в стекло, приводило к тому, что «круг прелести» «превращался» в замкнутую сферу женщины, ее «дом», в окна которого билась душа поэта. Это сравнение усиливало общий меланхолический колорит первой части (грусть об утерянной непосредственности) трагическими нотами как бы бессознательно всплывающих воспоминаний о забытых, ставших впоследствии «несущественными» для поэта конфликтах молодости. Однако воспоминания о «безотчетных» переживаниях юности лишь таятся в глубине образов или, вернее, их сочетаний, «не подымаясь» в сферу сознания, а потому не нарушают гармонии и стройности авторского «рассуждения» в первой части стихотворения. Годы юношеской свежести и непосредственности в воспоминаниях поэта отлились в формы идеальных, гармонических переживаний. Они стали неким, навсегда утерянным раем, где все, что могло разрушить его идеальность, перестало восприниматься как существенное.

Образ «круга», внешней сферы, которая охватывает личность и хранит ее обаяние, проходит через всю поэзию Фета, начиная уже со стихов его первого сборника. Характерно для поэтического мировосприятия Фета и осмысление дома как центра всей сферы бытия человека. Дом в его поэзии окружает личность, отражая ее духовные черты в форме вещей (аналогичное восприятие быта было присуще Гоголю), он является у Фета средоточием пейзажа, центром того пространства, которое сродни лирическому субъекту. В этом своем качестве образ дома и родного поэту пространства и появляется во второй части стихотворения.

Конец первой части, особенно последнее ее двустишие, служит переходом ко второй. Содержа один из центральных образов стихотворения, он намечает общую его концепцию. Это двустишие представляет собою сравнение-метафору. Сердце поэта, которое в юности было подобно голубю с лазурными крыльями, теперь уподобляется старым часам. Это часы особенные. Они всегда бьют только один, «заветный час», час, ставший всей жизнью поэта. Стих: «Коли забьет порой, так все свой час заветный» — заканчивает первую часть стихотворения. Его ритмическая организация, цезура, которая его рассекает, подчеркивают это связующее назначение. Слова: «Я помню, отроком я был еще», открывающие вторую часть стихотворения, переводят читателя из одной эпохи жизни поэта в другую и знаменуют собой вечность ушедшего, но навеки оставшегося для него памятным «заветного часа». «Я помню» в данном контексте значит не просто «я вспоминаю», но «я постоянно думаю об этом». Косвенным подтверждением именно такого смысла этих слов может служить признание, сделанное Фетом в письме к Толстому более чем десять

лет спустя (21 ноября 1877 г.): «Из всех моих стихов я чуть не ежедневно повторяю один: „Но сердце вечно, знать, пугаться не отвыкнет...“».[3]

Фет цитирует здесь строку из разбираемого нами стихотворения. «Заветный час» сердца поэта встает перед нами во второй части стихотворения во всей своей непосредственной и зримой «предметности». Вновь «переселившись» в мир этого «часа», поэт, а с ним и его собеседница, бросают взгляд на предшествовавшие ему дни жизни.

Поэт с ожесточением человека, неспособного уйти из заветного, вечного для него мира реальных предметов и переживаний, «погружает» свою собеседницу и через ее посредство — читателя в реальную «текучую» жизнь мгновения, его неповторимое своеобразие, его трепещущие, «случайные» приметы.

Вторая часть стихотворения не только не ассоциируется с лирическим строем элегической поэзии предшественников Фета, но кажется «прозаической» на ее фоне. Прежде всего явно ощущается автобиографизм этой части, реальная основа изображенных в ней обстоятельств. Это впечатление не обманчиво. Мы знаем, что мать Фета действительно болела в течение долгого времени и что эта болезнь омрачила отрочество и юность поэта. Сам Фет вспоминал впоследствии: «Бедная страдалица мать наша оставалась на одре болезни безвыходно в новом флигеле... До отъезда моего в Германию больная принимала меня иногда в течение 5—10 минут. Но как ужасны были для меня эти минуты! ... мать постоянно твердила: „Я страдаю невыносимо.... Я знаю, мой друг, что ты любишь меня; докажи мне эту любовь и убей меня“. Я очень хорошо знал, какому в те времена подвергал себя наказанию. Но я каждую минуту готов был зарядить свои пистолеты и прекратить невыносимые страдания дорогой матери».[4] Другие обстоятельства описанных поэтом событий кажутся не менее реальными. Ощущая всю живость и подлинность мира, в который он погрузился, читатель утрачивает выход из этого мира в будущее (т. е. настоящее для поэта) и не узнает, что же было потом, — умерла ли мать и когда именно, что стало с подругой юношеских игр, каковы были те грозные последствия «заветного часа», которые сделали его столь значительным для поэта.

Выход из родной поэту магической сферы, из «пространства» первых лет его жизни, как бы закрыт. Недаром отъезд девушки — подруги детства из дома остался для него навсегда синонимом катастрофы, потери. Незавершенность рассказа, отсутствие «современного», ретроспективного взгляда на события приводит к тому, что отъезд трактуется как катастрофа, вне связи с его

---

[3] Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации. Тула, 1970, стр. 185.

[4] А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 259.

последствиями, о которых в стихотворении ничего не говорится. Поэт как бы возрождает свой прошлый страх перед выходом за пределы родных мест.

Определяя время, к которому возвращает его память: «...отроком я был еще...», поэт рисует реальную жизнь мгновения, передавая такие подробности, как события, происходящие в семье, погода при помощи скупых, немногочисленных конкретных примет. Образы, которые всплывают в его памяти, принадлежат к хорошо известной автору, родной ему сфере, к миру «его природы», его дома и сада. Ему важно не описать их, а передать самый «облик» мгновения, посетившие его тогда чувства. С чувствами этими для автора неразрывно связались впечатления окружающего мира, состояния людей, птиц, растений, которые «специфичны» для данного часа. Поэт отмечает не время года и даже не то, что цвела сирень, а то, что она была покрыта дождевыми каплями. Он стремится отделить знаменательный момент своей жизни от всего предшествующего, и в качестве «негативного фона» описания возникают образы беззаботного детства, когда, еще совсем недавно, ласточки мчались, звеня перед окном, и толклись вереницы мошек, предвещая погожие дни. Каждый предмет, окружавший поэта в тот день и воссозданный им, для него индивидуален, резко отличен от других (не сад, не лес, не деревья, а липник). Фет не только видит особенность состояний изображенной природы, но знает все ее секреты, все то, что незаметно чужому глазу (так, он знает, где спрятались обычно столь шумные, а сейчас молчаливые птицы).

Хорошо знакомый (очевидно, с детства) колодезь запомнился поэту нелепо вздернутым шестом со старой бадьей. Как апофеоз этого мира конкретных состояний и реальных предметов в конце описания возникает крик ворона, на мгновение севшего на шест и возвестившего о мрачном и вечном роковом часе души поэта.

Переход от обдуманных и точных формул первой части к конкретности реального мира второй части стихотворения знаменуется изменением строя лирического повествования и совершенно иным характером поэтических образов. («Голубь» появляется второй раз, как бы демонстрируя эту разницу: очарованному голубю с лазурными крыльями из первой части стихотворения соответствует во второй части прозаическое: «сидели голуби нахохлившись рядком»).

Обращает на себя внимание почти полное отсутствие во второй половине эпитетов и сравнений, которыми была так богата первая часть стихотворения. Единственные эпитет и сравнение, которые встречаются во второй части, производят по самому своему характеру впечатление уникальных, применимых только в данном, конкретном случае. Определение «блестящие», отнесенное к слову «мошки», уже потому конкретно и уникально, что в него вложен образ вчерашнего солнечного дня, лаконичным

«сигналом» которого образ этот и является. Необычайность же сравнения старой бадьи с подвеской определяется не только экзотичностью появления подобных примет обыденной жизни в поэзии, но и самим положением бадьи, вздернутой на шесте.

Изменение поэтического стиля сопровождается изменением ритмико-мелодического лада. Первой части стихотворения присуща строгая и выверенная ритмическая структура. Начальное и третье четверостишия состоят из развернутого грамматического предложения, а каждый их стих образуется законченной его частью, второе четверостишье — из двух законченных предложений.

В начальном же четверостишии второй части мы сразу встречаем два переноса (enjembement). Выразительность их подчеркивается тем, что в каждом случае строка обрывается на просторечном, разговорном выражении («пора / Была туманная», «со двора / Подруга игр моих надолго уезжала»).

Эвфоническая организация последнего стиха второй части стихотворения предельно выразительна. Она насыщена звуковыми повторами и передает отрывистый, резкий, «одномоментный» крик ворона, прозвучавший в преддверии нового и мрачного периода душевной жизни поэта:

*Закарк*ал как-то *зло*, от*р*ывисто и *резко*.

На этом крике обрывается изображение «заветного часа»; «ветхие часы» перестают «отбивать» его, и грустное будущее остается как бы предчувствием, об осуществлении которого можно только догадываться.

Из прошлого Фет возвращается в настоящее в заключительном четверостишии — своеобразной — если употребить музыкальный термин — «коде» стихотворения. При этом между окончанием второй части и этим заключительным четверостишием по смыслу образуется лакуна. Перерыв во времени, пропуск событий, лакуна, разделяющая вторую часть стихотворения и его «коду», отмечены в первом полустишии:

Тот плач давно умолк...

Мы узнаем, таким образом, что между прошлым и настоящим легла большая полоса жизни, узнаем, что за роковым часом последовали слезы. Но конкретное содержание пропущенных событий остается нам по-прежнему неизвестным. Ясен лишь их общий роковой смысл. Поэт снова оказывается в современном мире, живом, веселом, но и чуждом ему, отделенном от него прошлым. Он снова уравновешенно рассуждает, сообщает свои мысли, и вдруг этот плавный ход поэтического рассуждения обрывается. Многоточие отмечает возникновение новой лакуны, и после нее, как вспышка воспоминания, является яркий образ вечно живого мгновения — ворон, никогда не перестающий вещать о несчастье.

Так возникает синтез двух стилей и двух содержаний, слияние их воедино. Мы делаемся как бы свидетелями момента психологической жизни поэта. Он не просто рассказывает о власти памяти над собой, а на наших глазах становится ее жертвой. Остановка перед последней строкой и заключенное в ней признание передают сиюминутность тревоги, вечность ожидания беды и возвращений к этому состоянию. Исповедь сменяется непосредственным проявлением чувства, которому сопутствует самонаблюдение; импульсивность выражения чувства столь очевидна, что читатель может как бы сам ощутить точность и объективность оценки поэтом его психических состояний.

Полноту самовыражения и сочувствия, которую не может дать человеку ни дружба, ни логический самоанализ, дарит, по мысли Фета, ему искусство. Через живые художественные образы оно возрождает ушедшую жизнь со всем ароматом ее трепетного, реального существования, переселяет не только самого поэта, не только его слушателя, но и читателя в замкнутое пространство той, ушедшей, поры. Искусство, как впоследствии скажет Фет, «Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души и трав неясный запах»,[5] делает мгновенное вечным и сокровенное явным и доступным.

Рационалистическая композиция стихотворения, его логически ясное, почти «математически» выверенное построение (I часть — 3 строфы=12 стихов — медитация, рассуждение; II часть — также 3 строфы=12 стихов — образная картина, «иллюстрирующая» мысль, выраженную в первой части; III часть — одна строфа в 4 стиха — итог рассуждения) разрушаются последним, заключительным стихом всего произведения, открывающим дверь в хаос душевного смятения поэта. Вторая часть из подчиненной, иллюстрирующей мысль (таковой должна была быть ее функция по месту ее в общей композиции) превращается в главную. Она в гораздо большей степени, чем первая, раскрывает духовный мир поэта, заражает собеседника и читателя его настроениями, передает его мировосприятие. Так, без деклараций, а возможно, и без осознанного задания Фет выражает свое отношение к образному, художественному воспроизведению действительности и мира человеческих чувств как главному источнику содержания в искусстве. Свои эстетические принципы он передает уже через самую структуру стихотворения, не формулируя их, не делая эти принципы его темой.

Анализируя стихотворение Пушкина «Сожженное письмо», Фет утверждал, что здесь «мастерское описание процесса горения своей последовательной точностию, вернее всяких восклицаний, говорит о страдательной напряженности внимания».[6]

---

[5] А. А. Фет. Полное собрание стихотворений, стр. 309.
[6] «Русское слово», 1859, № 2, Критика, стр. 72.

Яркость и сиюминутность воспоминаний об одном дне, дне, которым окончилось детство поэта, в стихотворении «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» также «вернее всяких восклицаний» говорят о мучительности процесса припоминания, о страдании, которым он сопровождается. Этим, заключенным в подтексте, дополнительным смыслом стихотворение Фета сближается с поздней элегией Пушкина «Воспоминание» (1828). Фет противопоставлял Пушкина, у которого поэтическая мысль скрыта в бесконечной перспективе образов и чувств, Тютчеву — поэту, для которого образ — «один предлог высказать задушевную мысль».[7] И притом Фет считал, что в его собственных произведениях мысль уходит еще далее, чем у Пушкина, в глубь «архитектонической перспективы поэтического произведения».[8] Во всяком случае он неоднократно принципиально подчеркивал «стихийность» своей поэзии, ее интуитивный характер. Поясняя свое положение о соотношении мысли, чувства и образа в поэзии примерами из творчества разных поэтов, Фет дал своеобразный анализ стихотворения Гете «Рыбак»: «За внешней формой баллады стихийное чувство: соблазнительная область влаги, и на дне этого чувства мысль о непреодолимой, таинственной силе, влекущей человека в неведомый мир».[9]

Перефразируя эти слова Фета, можно было бы сказать, что в стихотворении «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» за традиционной формой элегии с присущими ей мотивами воспоминания и разочарования стоит ощущение непреходящей власти времени над личностью человека. Это чувство в свою очередь углубляется сознанием того, что жизнь имеет равно значимые тенденции, с одной стороны, к бесконечному течению, видоизменению и, с другой — к вечному сохранению возникших в этом течении форм: отношений, чувств, судеб. На периферии этой «архитектонической перспективы» стоят представления Фета о том, что именно искусству, в том числе и поэзии, дано закреплять, увековечивать быстротечные, но вечные по своему существу формы жизни. Так, на периферии расходящихся кругов поэтического содержания стихотворения (образ, принадлежащий самому Фету) [10] начинают звучать для нас размышления поэта о природе искусства, его значении и месте в жизни человечества.

---

[7] Там же, стр. 73.
[8] Там же, стр. 68.
[9] Там же, стр. 70.
[10] Там же, стр. 68.

М. М. Гиршман

*

В. БРЮСОВ «АНТОНИЙ»

Перед нами — одно из значительных и характерных произведений зрелого В. Брюсова, стихотворение «Антоний», датированное апрелем 1905 года. Оно входит в лирический цикл «Правда вечная кумиров» сборника «Stephanos» («Венок»).[1]

Ты на закатном небосклоне
Былых, торжественных времен,
Как исполин стоишь, Антоний,
Как яркий незабвенный сон.

Боролись за народ трибуны
И императоры — за власть,
Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил — страсть!

Победный лавр, и скиптр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный, —
И перевесила любовь!

Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй, —
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.

Когда одна черта делила
В веках величье и позор, —
Ты повернул свое кормило,
Чтоб раз взглянуть в желанный взор.

Как нимб, Любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб любя!
Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель — за тебя!

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой! [2]

---

[1] В первом издании сборника (М., 1906) стихотворение было включено в цикл «Из ада изведенные».

[2] В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 250—251. (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем страницы этого издания даются в тексте.

И название, и открывающая стихотворение величественная перифраза первой строфы («...на закатном небосклоне / Былых, торжественных времен...») адресуют читателя к античной истории. Именно адресуют, требуя для осмысленного восприятия минимальной исторической эрудиции: знания о герое многочисленных произведений мировой литературы, триумвире Римской империи, племяннике Юлия Цезаря Марке Антонии, его любви к египетской царице Клеопатре и, наконец, известном эпизоде битвы за мировое владычество при Акциуме, где Антоний оставил поле боя и бросил на произвол судьбы свое войско, чтобы последовать за возлюбленной, когда ее флот обратился в бегство.

Это подразумеваемое содержание, составляющее фабульный остов стихотворения, не получает в нем, однако, сколько-нибудь отчетливого сюжетного развертывания. Да и вообще сюжета в эпическом смысле этого слова, т. е. последовательно описываемых событий и изображаемых действий, мы здесь не находим. К «Антонию» вполне приложима общая характеристика «исторических баллад» В. Брюсова, данная в свое время Ю. Н. Тыняновым: «При яркой фабуле баллады Брюсова даны вне сюжета, они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один „миг“, все сюжетное движение дано в неподвижности „мига“. Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога...».[3]

Действительно, установка на монолог-обращение задана уже самым первым словом стихотворения — местоимением «ты», и не случайно затем это слово, играющее роль своеобразного риторического центра, повторяется почти во всех следующих четверостишиях — ораторских возгласах, синонимичных и по общему смыслу, и по основным принципам построения. Нагнетание таких строф-синонимов становится основной формой поэтического развития. Восклицательные периоды с эмфатическими ударениями в начале и конце строф следуют один за другим. Не прибавляя ничего нового к превратившемуся в яркую событийную точку сюжету, они каждый раз наносят очередной экспрессивный удар, усиливая звучание основной темы — прославления страсти.

Соответственно отступает на второй план какая бы то ни было изобразительная и выразительная конкретизация в лексико-семантическом развертывании текста; в данном случае не так важно, чем трибуны отличаются от императоров, а те в свою очередь от триумвиров (или «победный лавр» от «скипетра вселенной», а «венец» от «пурпура»), — важны в первую очередь абстрактно общий смысл, столь же общий исторический ореол и особенно синонимичная лексическая окраска торжественных речений поэта. После «лавра», «скиптра», «вселенной» даже «весы» и «перевесила» включаются в тот же высокий слог непрерывных

---

[3] Ю. Н. Тынянов. Валерий Брюсов. В кн.: Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 535.

восклицаний, где витийственный пафос важнее смысловой детализации, вернее, улавливаемый при первичном восприятии поэтический смысл как раз и сосредоточен в пафосе ораторского гимна в честь объявленного в заглавии лица, персонифицирующего всесильную и всепобеждающую страсть.

Именно страсть и выступает здесь главным лирическим героем, предметом прославления и воспевания. Понятие «страсть», «любовь» и символически представляющие их «поцелуй» и «желанный взор» в первых четырех строфах неизменно оказываются наиболее эффективно выделенными и эмфатически подчеркнутыми в финалах риторических периодов, где они синонимично и симметрично противостоят всем другим благам мира, равно отвергаемым. А в пятой строфе повторяющееся обращение ораторского монолога «ты» адресуется уже не к персонажу античной истории, а непосредственно к живущей в нем и в его поступке лирической сущности, которая в результате предшествующих риторических усилий обретает достоинство живого существа и соответственно называется собственным именем («Как нимб, Любовь, твое сиянье / Над всеми, кто погиб любя!»).

Такое обращение «исторической баллады» в ораторский монолог заставляет увидеть в «Антонии» один из моментов исторической эволюции высокой лирики и, в частности, развития одической (в широком смысле этого слова) традиции, с которой ощутимо связаны и общая установка на поэтическое витийство и частные интонационно-синтаксические и метро-ритмические особенности стихотворения. Точнее, перед нами синтез балладно-повествовательной и доминирующей одической жанровых традиций, совмещающих высокий ораторский лиризм с тягой к персонификации, к событийной объективации поэтического чувства.

Так уже на самых подступах к анализу мы обнаруживаем внутри данной художественной целостности «память» о предшествующих формах поэтического развития, на основе и в связи с которыми возникает, существует и воспринимается произведение. Эти предварительные жанровые определения проливают дополнительный свет и на конкретно-исторический смысл анализируемого текста. Ведь при всей видимой тематической отдаленности любви Антония и Клеопатры от современных бурь, соответствующих дате стихотворения (апрель 1905 г.), с ними гораздо теснее связаны пафос «героической страсти», контрастирующей, по справедливому замечанию Д. Максимова, с «малой любовью, с пошлыми дачными „страстями“ буржуазно-мещанской действительности»,[4] и закрепляющая этот пафос традиция высокой одической лирики (вспомним в связи с этим слова Б. Пастернака:

---

[4] Д. Максимов. Поэтическое творчество В. Брюсова. В кн.: В. Брюсов. Стихотворения и поэмы, стр. 41. В связи с этим на стр. 42 цитируемой статьи дается общая краткая характеристика «Антония». См. также: Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 159—160.

«...спавшему гражданскому стиху / Вы первый настежь в город дверь открыли» («В. Брюсову», 1924). Известно, что в ходе поэтического развития Брюсова «идеальная страсть» и реальные общественно-политические бури все больше тематически сближались для него друг с другом).

Чтобы попристальнее приглядеться к лирическому герою брюсовского стихотворения и основным принципам его художественной организации, расширим на время поле наблюдения и скажем несколько слов об основном направлении предшествующих творческих исканий поэта, о становлении той художественной системы, которая предстает в «Антонии» сложившейся и, говоря словами Брюсова, «спокойно замкнутой в себе самой».

И сам Брюсов, и близкие ему современники впоследствии неоднократно объясняли, что ставшие знаменитыми «лопасти латаний на эмалевой стене» и даже вызывавший насмешки критики 1900-х годов «месяц обнаженный при лазоревой луне», как и многие другие образные необычайности его ранних стихотворений, имели реальные, даже бытовые обоснования. Но тем более важным и очевидным является целенаправленное преобразование этого быта в лирике Брюсова, когда вполне обычный белый подоконник комнаты поэта становится «седым», а столь же реальное имя «Валерий» связано рифмой ни с чем иным, а с «криптомериями»; все это вместе образует особенный и оригинальный «мир очарований», который связан с действительностью прежде всего тем, что отталкивается от нее:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что́ перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!
(100)

Пускай же грозит океан неизменный,
Пусть гордо спят ледяные хребты:
Настанет день конца для вселенной,
И вечен только мир мечты.
(101)

Но едва только отделились друг от друга эти два мира: поэтический и реальный, — как тут же обнаруживается, что «мечта» (и в этих и в других стихах) характеризуется поэтом не иначе, как через этот же самый только что отвергнутый «прах», и притом всегда стремится отлиться в картину с вполне материальными очертаниями, и что природа ее — принципиально посюсторонняя. Типичное для символизма двоемирие получает у Брюсова совершенно специфическую окраску: ему чужды какие бы то ни было мистические прозрения в сверхреальность, хотя и свойствен в высшей степени характерный для символистов порыв выразить общезначимое. Именно этот порыв возводил В. Брюсов много позднее в основную характеристику метода: «Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению *общих идей*, равно ценных всему человечеству».[5]

---

[5] В. Брюсов. Избранные сочинения, т. 2. Гослитиздат, М., 1955, стр. 325. Здесь и далее в цитатах курсив мой, — *М. Г.*

Такие «общие идеи» занимают у Брюсова место единственно истинной для него «сверхреальности», образуя особую, как бы параллельную плоскость по отношению к действительной жизни. Отражения ее отдельных элементов с их конкретной семантикой призваны выразить им непосредственно не принадлежащий, но в то же время достаточно определенный общий смысл. Как вполне справедливо заметил А. В. Луначарский, «символы Брюсова в большинстве случаев — аллегории».[6] Символизм, порывая с иррационализмом, оказывается таким образом, наоборот, сугубо рационалистическим; руководящим в создающемся на такой основе поэтическом мире является интеллектуальное начало.

Поэтому существенному переосмыслению подвергается представление о поэтическом чувстве, в котором прежде всего подчеркивается опять-таки его обобщающая природа. А основное призвание поэзии — воспевать «чувства мира», как пишет об этом В. Брюсов в одном из ранних своих стихотворений:

Ты знаешь, чью любовь мы изливаем в звуки?
Ты знаешь, что за скорбь в поэзии царит?
То мира целого желания и муки,
То человечество стремится и грустит.
В моленьях о любви, в мучениях разлуки
Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит.
Страдая за себя, мы силою искусства
В гармонии стиха сливаем мира чувства.

(495)

«Общие идеи» и «чувства мира», к которым обращается В. Брюсов, могут быть, по его мнению, предметом рационального познания, а затем предельно экспрессивного образного выражения (см., например, чрезвычайно характерное замечание поэта о том, что «образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность» [7]). Таким образом познаются и воспеваются в стихах самые различные по качеству мысли и чувства, у которых есть, однако, объединяющая примета — максималистская общность, огромность, «гигантизм». На этом пути формируется излюбленная и ведущая «героиня» рационалистической лирики В. Брюсова — мысль-страсть, для провозглашения которой необходимо громкое, возвеличивающее слово. Рационализм и ораторство неразрывно переплетаются друг с другом в складывающейся художественной системе поэта-глашатая «общих истин», возведенных в достоинство страсти.

После этого небольшого экскурса в поэзию Брюсова мы легко увидим в «Антонии» именно мысль-страсть с характерными признаками предельной общности и гигантизма. При неизменной «громадности» страсти и всего того, что ради нее отвергается, мы не найдем никаких отражений качественного своеобразия именно

---

[6] А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8 томах, т. I, Изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 437.

[7] В. Брюсов. Избранные сочинения, т. 2, стр. 208.

данного, конкретного чувства, его неповторимого субъекта и объекта. Даже в тех немногих случаях, когда призванные для воплощения мысли-страсти исторические персонажи наделяются какими-то характеристиками, они имеют общий, абстрактно-величественный характер: «прекрасный, вечно юный» исполин Антоний, «желанный взор» Клеопатры и т. п. Перед нами — «общая истина», «чувство мира», отвлеченное от его конкретных носителей, и в этом смысле «Антоний» вполне вписывается в любовную лирику «Венка» и других сборников зрелого Брюсова, где единственным субъектом все более и более становится страсть вообще:

> И кто б ни подал кубок жгучий, —
> В нем дар таинственных высот.
>
> (138)

Но что же позволяет обнаруженному в «Антонии» типическому переживанию с характерным для него рационализмом, напряженностью и завершенной отчетливостью облечься в плоть, объективироваться в отчеканенном и застывшем «миге», в скульптурной изобразительности которого отливается доминирующая у Брюсова мысль-страсть? Что делает эту мысль-страсть «мыслью, устроенной в теле»? «Все на земле преходяще, кроме созданий искусства», — провозгласил В. Брюсов еще в предисловии к первому изданию «Шедевров» (1895). И волшебная сила искусства сразу же получает у него опять-таки вполне посюстороннее истолкование в культе поэтического мастерства. «Есть тонкие, властительные связи меж контуром и запахом цветка», — знает В. Брюсов. И тем более обосновано для него внимание именно к «контуру», который позволяет закрепить любую «мечту», овеществить любимую «мысль-страсть» в «отточенной и завершенной фразе». Так рядом с рационализмом и ораторством становятся строгое, виртуозное владение формой, мастерство, и на этих трех «китах» формируется поэтическая система В. Брюсова, отчетливо представленная, в частности, и в рассматриваемом стихотворении.

Действительно, в каждой строфе «Антония» четыре строки четырехстопного ямба образуют стройный и завершенный декламационный период, и при возрастающем значении всех ритмических акцентов [8] особенно заботливо выделяются в каждом стихе

---

[8] Не раз отмечавшееся тяготение В. Брюсова к полноударным формам двухсложных размеров несомненно связано с основной стилеобразующей установкой на поэтическое «ораторствование». Любопытно замечание В. Брюсова о стихах Игоря Северянина: «Благодаря тому, что Игорь Северянин свои стихи не читает, а поет, он мог свободно применять ямбы с пиррихиями на ударных стопах» (В. Брюсов. Избранные сочинения, т. 2, стр. 273). Для себя же — поэта-оратора — он считал такой путь невозможным и соответственно полагал достоинствами своего стиха сжатость и силу, а не певучесть и нежность. Заметим, что в «Антонии» 11 полноударных строк (около 40%, что заметно выше средней частоты первой формы в классическом ямбе XIX века).

начальное и конечное ударения — главные акцентные устои восклицательной фразы. Совершенно очевидна здесь связь с традицией одического четырехстопного ямба.[9] Характерно в связи с этим, что почти во всех строках с пиррихием на 1-й стопе эмфатическим центром оказывается сверхсхемное ударение в начале стиха: «*ты* на закатном небосклоне...», «*Ты* променял на поцелуй...», «*Ты* повернул свое кормило...», «*Вслед* за египетской кормой». Особенно интересный пример такого построения представлен во втором стихе второй строфы: «И императоры за власть...», где зияние гласных указывает на необходимость чисто эмфатического выделения первого «и». Аналогичный, несколько менее явный пример эмфазы на начальном «и» находим и в конце следующей строфы («И перевесила любовь»). Рука об руку с ритмическим идет и звуковое выделение опорных сочетаний — ударных гласных и рядом стоящих согласных (см., например, во второй строфе: импе*ра*торы — прек*ра*сный — алт*ар*ь — ст*ра*сть).

Все это примеры того всеобщего нагнетания: ритмического, синтаксического, звукового, — которое выступает в стихотворении В. Брюсова в качестве преобладающего пути интонационного и композиционного развития. Настойчивости повторяющихся декламационных ударов на всех уровнях стиха со столь необходимой для высокого лиризма торжественностью звучания здесь нельзя не заметить. Мы уже упоминали, например, пронизывающую все стихотворение цепочку восклицаний с местоименным обращением «ты» («Ты променял на поцелуй...», «Ты повернул свое кормило...» и т. п.). Это своеобразные однородные члены и в лексическом, и в синтаксическом, и в ритмическом, и в звуковом отношении. Получаются как бы своеобразные «удары гонга», причем каждый следующий, вроде бы равный предыдущему по силе, звучит вместе с тем мощным усилением. Но благодаря четкой строфической организации все эти восклицания замкнуты в явно обозримую и слышимую цельность. Немалую роль здесь играет тяготеющий к афористичности синтаксис, ясные и четкие риторические периоды с частым параллелизмом и анафорами.

Впрочем, в строфике и синтаксисе легче всего заметить, кроме нагнетания, еще одну важную особенность художественной организации брюсовского стихотворения. При тяготении к почти афористической отчетливости синтаксического строения двухчастных стихотворных строф большинство из них членится на антитетически построенные половинки по принципу: «не страсть», все, что ей противостоит, и «всепобеждающая страсть». Закрепленный, отчеканенный в стихотворении лирический «миг» заключает внутри себя противоречие. А застывшее, остановленное

---

[9] См. об этом: Кирилл Тарановски. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, стр. 71—74.

противоречие неминуемо принимает форму антитезы, которая становится вместе с нагнетанием основным принципом композиционной организации стихотворения. Здесь снова нельзя не вспомнить об одической традиции в поэтическом синтаксисе, и прежде всего о державинских композициях.[10]

Столь очевидные в синтаксисе сочетания антитетического характера могут быть обнаружены и в метро-ритмическом и в звуковом развертывании стихотворного текста. В строфических периодах противопоставляются друг другу как своего рода антитезы различные ритмические формы ямба: с сильным вторым или с сильным четвертым слогом (у последних, как говорилось выше, чаще всего имеется сверхсхемное отягчение на первом слоге). Переход к прославлению героя, в котором олицетворяется всепобеждающая страсть, чаще всего сопровождается перенесением опорного ударения в первой половине ямбической строки. Принцип антитезного сопоставления задан уже в двустишии первой строфы, представляющей заглавного персонажа («Как исполин стоишь Антоний, / Как яркий незабвенный сон»;

⏓ ∪∪—∪—∪—∪/⏓—∪∪∪—∪—

ср. аналогичную ритмическую антитезу второго и третьего стихов во второй, третьей и пятой строфах; третьего и четвертого стихов в третьей, четвертой и седьмой строфах).

Обнаруживается в стихотворении и звуковая антитеза. Ключевые слова стиха «страсть» и «любовь» не только играют роль лейтмотивов, но и вызывают соответствующее, антитезное противостояние. Причем особенно рельефным, естественно, является контраст наиболее звучных, сонорных согласных *р* и *л*. Сравним, например, две строфы, в этом смысле антитезно противостоящие друг другу:

Бо*р*олись за на*р*од т*р*ибуны
И импе*р*ато*р*ы — за власть,
Но ты, п*р*ек*р*асный, вечно юный,
Один алта*рь* поставил — ст*р*асть!

Как нимб, *Л*юбовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб, *л*юбя!
Б*л*ажен, кто веда*л* посмеянье,
И стыд, и гибе*ль* — за тебя!

А вот соединение антитез: сначала синтаксической, а затем лексической, метро-ритмической и звуковой — внутри одной строфы:

Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй, —
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.

Перед нами именно определенный принцип художественной организации, а не единичное противопоставление со строго кон-

---

[10] Характерно в связи с этим приводимое Д. Максимовым интервью Брюсова М. Волошину, где говорится о любви Брюсова к Риму и римская поэзия века Августа сопоставляется с «державинским торжественным языком» (Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция, стр. 111—112).

кретным содержанием. В этом, в частности, убеждает переход от развертывания антитезы «не страсть — страсть» в первых пяти строфах к прославлению любви в шестой строфе. Стоило завершиться первой антитезе, как гимн любви оказывается реализацией антитезы новой: страсть — гибель, любовь — смерть. Антитеза эта, кстати, сближает написанного на историческую тему «Антония» с «современной» любовной лирикой «Венка», не случайно в первом издании это стихотворение было отнесено к циклу «Из ада изведенные». Ведь в стихах названного цикла и вообще в лирических стихотворениях этого периода отражается облик находящегося на грани грандиозных потрясений мятежного мира и вместе с тем жажда страстного движения навстречу этим потрясениям — «следом! следом! следом!». Одно из таких отражений — образ «любви-гибели», «всесжигающей страсти»:

Вновь тот же кубок с влагой черной,
Вновь кубок с влагой огневой!
Любовь, противник необорный,
Я узнаю твой кубок черный
И мечь, взнесенный надо мной.
. . . .
Я знаю, меч меня не минет,
И кубок твой беру, спеша.
Скорей! Скорей! пусть пламя хлынет,
И крик восторга в небо кинет
Моя сожженная душа!

(253)

Отмеченная связь является одним из подтверждений справедливости того, что написал Брюсов Г. И. Чулкову по поводу цикла «Правда вечная кумиров»: «Это античные образы, оживленные, однако, современной душой».[11]

Итак, грандиозная и величественная мысль-страсть, увековеченная мастерством, воплотилась в цельном и стройном словесном сооружении, основными композиционно организующими принципами которого являются нагнетание и антитеза — столь же ораторские, сколь и рационалистические формы поэтического выражения. Поэтому-то они и оказываются столь уместными при воссоздании «общей истины» и «чувства мира». Чтобы глубже раскрыть содержательность отмеченных антитетических построений, напомним, что рационализм В. Брюсова не означает господства в его лирике какой-то единой рационалистической концепции бытия. Попытки найти «единую истину», как и «единого бога», приводят его к скептическому тезису:

Поверишь ты, что стал над Иорданом...
Но будет все лишь тенью, лишь обманом.

(113)

Отсюда возникает естественное стремление чисто количественно охватить все, не столько разрешая, сколько совмещая противоречия, ничему не предаваясь душой окончательно: «Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу.

[11] Г. Чулков. Годы странствий. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 324.

„Я“ это — средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются».[12] Или о том же в стихах:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.

(118)

Совмещение противоречий, застывающих в скульптурной изобразительности лирического «мига», как раз и реализуется в брюсовской антитезе — одном из основных принципов организации его поэтических произведений. Переведенный же во временную плоскость этот образ лирического «пантеона» оказывается цепью непрерывных изменений, чередой перевоплощений, сплошной смесью принимаемых и отвергаемых поэтическим «я» обликов. Потому-то отдельные «миги» хотят не только объективироваться, но даже и персонифицироваться, воплотиться в соответствующих им героев.

Говоря о стихах «историко-мифологического» цикла, сам Брюсов неоднократно подчеркивал их всеобщую лиричность. «Отличие их от сонетов Эредиа важное, — писал он, например, Горькому. — У того все изображено со стороны, а у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое „я“».[13] Действительно, в самом характере лирического «я» была заложена склонность к постоянным перевоплощениям в славных и сильных «любимцев веков», которые более всего отвечали эстетическому идеалу В. Брюсова, а также удостоверяли общезначимость воплотившейся в них «мысли-страсти». При этом отнюдь не обнаруживается какая-то единственная, интимная, индивидуальная связь именно с данным историческим персонажем. Наоборот, «везде мое я»: и в Скифах, и в Данте, и поэт-мастер персонифицирует, отчеканивает и сохраняет лирический «миг», придает ему общезначимость, адресует к вечности, но при этом теряет теплоту индивидуальных проявлений человеческой жизни. Общие же признаки персонифицируемых переживаний — обобщенность и количественный максимализм:

Я исчерпал до дна тебя, земная слава...
В ту ночь изведал ты все счастье дерзновенья...

(120)

при всех различиях «Халдейского пастуха» и «Ассаргадона», «славы» и «дерзновения» их объединяет и роднит с «Антонием» гигантское и беспредельное «всё». Потому при всей энергии лирического переживания оно порой кажется приподнятым на какие-то искусственные котурны, в нем ощущается несколько

---

[12] В. Брюсов. Дневники 1891—1910. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1927, стр. 61.

[13] Литературное наследство, тт. 27—28, М., 1937, стр. 640.

нарочитая взвинченность, безмерность. И в самом жаре и огне страстного энтузиазма неожиданно проглядывает на минуту взгляд «холодного свидетеля», уже готовящегося к очередному перевоплощению. Соответственно рационализм, ораторство и мастерство,[14] как мы это видели в «Антонии», выступают основными стилеобразующими принципами, отвечающими такому типу авторского лирического сознания.

Для уяснения его специфики равно важны и подчеркнутая в только что приведенном отрывке из письма к Горькому вездесущность брюсовского лирического «я», и то, что в каждом новом стихотворении, в каждом очередном перевоплощении перед нами как бы другое «я». На последнем Брюсов настаивал тоже с большой энергией: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит „я“, критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие с этой точки зрения впадают поэты, мало смущают критиков... Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое „я“. Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц... Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя прямо выводить из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах».[15]

Конечно, «прямо выводить» индивидуальность из выраженных мыслей и чувств недопустимо. Но ведь здесь вместе с ненавистным Брюсову субъективизмом выплескивается и единый лирический субъект, — и, кроме крайностей полемического рассуждения, в этом отражается одно из существенных противоречий поэзии Брюсова, как и ряда близких ему художников начала нового века. Брюсовские порывы к многоликости оказываются лишенными единого личностного центра, а с ним и внутренней целостности поэтического мира. Ведь целостный поэтический мир развертывается во множестве, конечно, различных, конечно, противоречивых, но и непременно органически связанных друг с другом поэтических проявлений. Брюсовская же «жизнь стихом» оказывается принципиально раздвоенной: с одной стороны, перед нами «стообразный» свидетель всех реальных переживаний и дел, закрепляющий их, перевоплощающийся сегодня в Данте, завтра — в Ассаргадона, а послезавтра — в Антония, а с другой — «в последней глубине» мастер, заковывающий все это в сочетания слов. И теряющиеся при этом внутренняя связь и единство поэтической личности как бы выдвигают вместо себя своеобразную

---

[14] Заметим, что речь идет о мастерстве как определенном стилеобразующем принципе, который предполагает прежде всего цельность, стройность и завершенность словесного построения, «укладывание лучших слов в лучшем порядке».

[15] В. Брюсов. Избранные сочинения, т. 2, стр. 243.

формальную замену — цельность и чеканную организованность стихового построения.

Но отсутствие органической личностной целостности — невосполнимая потеря. Она не позволила поэту лирически адекватно освоить жизненную диалектику сложнейшей исторической эпохи, создать большой, органический и целостный, индивидуальный стиль, подобный, скажем, стилям А. Блока и В. Маяковского, оказавшим всеобщее влияние на поэтический двадцатый век. И тем не менее очень важны и значительны непрерывные творческие поиски Брюсова, пронизанные стремлением поспеть за бурно развивающейся действительностью, отразить ее необыкновенность, ее героическое содержание в обновленных и вместе с тем завершенно-отчетливых формах. Одним из типичных проявлений этого брюсовского поэтического стиля и является «Антоний».

Д. Е. Максимов

*

А. БЛОК
«ДВОЙНИК»

1

При чтении этого стихотворения, так или иначе раскрывающем его объективное идеальное бытие, возникает, как и при всяком соприкосновении с блоковским текстом, ощущение беспримерной смысловой спаянности этой малой частицы поэтического мира Блока со всей его поэзией. Это свойство — спаянность — в блоковской лирике принимает характер основного закона, одного из важнейших признаков своеобразия поэта, гарантии его неповторимости. Все стихи Блока крепко связаны, как бы *сложены в одно произведение*. Их связывает единый образ поэзии Блока и все то, что к нему относится: переживание, поэтические идеи, темы, мифологемы, символы, глубинная духовная преемственность слова и стиля. И среди этих объединяющих начал едва ли не первое место занимает идея пути, внутреннего развития, проходящая через все блоковское творчество и организующая его в то, что названо Блоком «трилогией вочеловечения».[1] Поэтому любое стихотворение Блока мы осмысляем и оцениваем не только в его обособленности, как автономное явление искусства, но и в его контексте, ближнем и дальнем, как часть целого — непосредственно окружающей лирической среды, цикла, тома, тематической линии и всего блоковского творчества.

Стихотворение «Двойник» (1909; окончательный текст — 1914) входит пятым по счету в цикл (отдел) «Страшный мир», который является в каноническом тексте третьего тома Блока своего рода вводной главой, лирической предпосылкой ко всему последующему содержанию тома.

Систему циклов Блока в составе той или другой его книги не следует рассматривать исключительно как реализацию сосуществующих, как бы застывших во времени сфер лирического сознания. Порядок расположения циклов у Блока, как правило, соответствует пути поэта, процессу развития лирического содержания, отдельным «психо-*логическим*» стадиям этого процесса, который не всегда совпадает с реально-эмпирической хронологией, но воспринимается как подобие движения во времени, т. е.

---

[1] Вопрос о значении структуры и содержания пути Блока рассматривается в моей работе «Идея пути в поэтическом сознании Блока» (Блоковский сборник, вып. 2, Тарту, 1972).

создает некий воображаемый хронологический ряд (с этой точки зрения не так важно, что стихотворения «Страшного мира» почти синхронны всему тексту тома).

При таком построении смысловая потенция и лирическая атмосфера каждого цикла сосредоточиваются не только в его собственном пространстве. Они воздействуют на содержание других циклов — последующих и даже предыдущих. Иными словами, каждый цикл Блока служит подтекстом или фоном окружающих, превращая книгу в полифоническую многослойную структуру. И каждый из этих слоев — смысловых полей — активно взаимодействует как корректив, как следствие или противоборствующая сила с другими слоями-подтекстами, и, конечно, прежде всего с наличным и явным содержанием циклов. Содержание каждого цикла-отдела и каждого стихотворения Блока является результатом интерференции или борьбы сталкивающихся смысловых сил — своих собственных и рядом стоящих.

Из этого следует, что цикл «Страшный мир» и его часть, стихотворение «Двойник», не исчерпываются собой, в какой-то мере заражены содержанием всей предыдущей и последующей поэзии Блока. «Страшный мир» Блока принимает в себя, таким образом, и отсветы его молодых «синтетических» идеалов (они перестраивались, но сохранялись в сознании Блока), и далекие сигналы мятежной темы «Ямбов», и смысловые ореолы высокой любовной лирики «Кармен», и мерцающие отражения горько-просветленных созерцаний в стихах о России. И под воздействием этого лирического окружения, этих подспудных проникновений действительно страшные стихотворения «Страшного мира» и весь этот цикл начинают восприниматься не как универсальные декларации Блока, выражающие его абсолютное кредо, но как отдельные голоса или даже хор голосов — настойчивых и повторяющихся, но не единственных. Так в контексте поэзии Блока «Страшный мир» теряет какую-то часть своего пугающего смысла. И стихотворение «Двойник», в котором мрачная окраска бросается в глаза, приобретает, если воспринимать его как фрагмент блоковского мира и одно из звеньев духовной эволюции поэта, смысловой оттенок, корректирующий его наличное содержание. Как увидим ниже, это — столько же корректировка, идущая извне, как и подчеркивание явно и потенциально присутствующих в стихотворении мотивов.

Но процесс смыслового наполнения «Двойника» протекает и в другом русле. Я имею в виду возникающую в сознании читателя связь стихотворения с традиционной темой двойничества (прежде всего в ее фантастической разработке), давно утвержденной в мировой литературе и в самой лирике Блока на всем ее протяжении.[2] Важнейшими вехами в развитии этой темы

---

[2] Концепция двойничества, конечно, существует в литературе и помимо фантастики, например в таких сочетаниях, как Печорин—Грушниц-

явились в особенности произведения таких авторов, как Гофман (в первую очередь «Элексиры Сатаны»), Гейне («Двойник», всемирно прославленный в музыкальном истолковании Шуберта), Эдгар По («Вильям Вильсон»), Р. Л. Стивенсон («Странная история доктора Джекилля и мистера Хайда»). Здесь можно упомянуть и произведения, отклонившиеся от этой традиции, но все же зависимые от нее, например новеллу Г. де Мопассана «Орля» и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда.

Тему двойника часто рассматривали как мистическую, как свидетельство о вере автора в возможность общения с потусторонним миром. Однако фантастический характер образа двойника и таинственная атмосфера, его окружающая, — обе эти особенности могут служить и нередко служат лишь средством условной реализации темы без прямой и даже без всякой связи с мистикой (достаточно вспомнить, например, поэму Маяковского «Про это», в которой тема двойника является одной из центральных).

Русская классическая литература подходила к теме двойничества в социально-психологическом ракурсе — в гоголевском «Носе» и в «Двойнике» Достоевского — и грандиозном философско-психологическом преломлении — в основных романах Достоевского, где следует выделить фантастическую конструкцию диалога Ивана с его двойником-Чертом в «Братьях Карамазовых».[3] Даже у Чехова в «Черном монахе» вполне определенно проступает концепция двойничества с элементом психиатрически мотивированной фантастики. Но, пожалуй, наиболее сильно поражают своей кажущейся неожиданностью записи в позднем дневнике Льва Толстого, из которых мы видим, что и в его духовном мире возникла настойчивая потребность в конструировании мифа о двойничестве.

«Приучить себя думать о себе, как о постороннем; а жалеть о других, как о себе...», — записывает Толстой, и продолжает: «И теперь самое для меня дорогое, важное, радостное, а именно:

Как хорошо, нужно, пользительно, при сознании всех появляющихся желаний, спрашивать себя: чье это желание: Толстого или *мое*. Толстой хочет осудить, думать недоброе об NN, а *я* не хочу. И если только я вспомнил это, вспомнил, что Толстой не *я*, то вопрос решается бесповоротно. Толстой боится болезни, осуж-

---

кий, Чацкий—Репетилов, Ставрогин—Петр Верховенский. Этот широкий вариант проблемы, исключающий мифологему о двойнике, я, поскольку возможно, оставляю в стороне.

[3] В русской литературе XIX в., помимо ее вершинных явлений, тема двойника развивалась в целом ряде произведений с социально-бытовым уклоном. Она представлена в творчестве А. Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии», 1828), Е. Гребенки («Двойник», 1836, по-русски — 1837), В. Даля («Савелий Граб, или „Двойник“», 1842), Н. Ахшарумова («Двойник», 1850 — под псевд.: Н. Чернов; перепеч. — 1895) — с элементом «петербургской фантастики», а также — преломленная психологически — в стихотворении А. Майкова «Двойник» (1844).

дения и сотни и тысячи мелочей, к[оторые] так или иначе действуют на него. Только стоит спросить себя: а *я* что? И все кончено, и Толстой молчит. Тебе, Толстому, хочется или не хочется того или этого — это твое дело. Исполнить же то, чего ты хочешь, признать справедливость, законность твоих желаний, это — *мое* дело. И ты ведь знаешь, что ты и должен и не можешь не слушаться меня, и что в послушании *мне* твое благо.

Не знаю, как это покажется другим, но на меня это ясное разделение себя на Толстого и на *Я* удивительно радостно и плодотворно для добра действует...».[4]

В русском символизме тема двойничества получила большое значение главным образом у Блока и Белого. Друг Белого, поэт и критик Эллис-Кобылинский утверждал даже, и скорее серьезно, чем в шутку, что он видел как-то шмыгнувший из комнаты черный контур двойника Белого.[5] В творчестве других символистов тема двойника была распространена в меньшей мере.[6] Очевидно, это различие в известной степени могло зависеть от несовпадения культурных опор писателей и от характера и интенсивности их этического сознания, у большинства символистов несомненно ослабленного. В то время как старшие поэты, Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов, широко, хотя и по-разному использовали в своем творчестве античную мифологию (а Брюсов — и историю), Блок нечасто заглядывал в античный мир и опирался — помимо чисто русской традиции — на «мифы» общеевропейской культуры. Поэтическое творчество Блока, конечно, отнюдь не сводится к этой мифологии, но она являлась для него активной формирующей силой.

Средневековая, пропущенная сквозь гностическую философию концепция Прекрасной Дамы и рыцаря, идея грехопадения (между прочим, и в социальном преломлении, не без влияния руссоизма), идея возмездия (во многих вариантах: метафизическом, психологизированном, социальном — в «Макбете», у Ибсена и пр.), идея Христа, целителя и мятежника, драматические сюжеты о Гамлете и Офелии, о Дон-Жуане и мстителе Командоре, о странствиях Данте в аду, о Демоне, о Кармен и Хосе — все эти сюжеты и символы-идеи были восприняты Блоком именно как своего рода «мифы» и в этой мифологической функции вошли в его поэзию. Бытующий в литературе, широкоиз-

---

[4] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 57, Гослитиздат, М., 1952, стр. 46 и 47. В дневниках Толстого имеются и другие записи на эту тему.

[5] А. Белый. Начало века. ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 49.

[6] В литературе начала XX века, соприкасающейся с символизмом, тема двойничества возникала в творчестве Л. Андреева («Черные маски», 1907), в повестях А. Иванова «Стереоскоп», СПб., 1909, и Вал. Савицкого «Антихрист. (Записки странного человека)», СПб., 1908. Отмечу также как свидетельство об интересе к этой теме в модернистской литературе «второго ряда», тяготеющей к «общим местам» модернистского стиля, стихотворение «Двойник» Черубины де Габриак (мистификаторский псевдоним Е. И. Дмитриевой), напечатанное в «Аполлоне» (1910, № 10).

вестный сюжет о двойнике вписался в творчество Блока именно в таком мифологическом обличии.

Развивая тему двойника, Блок опирался главным образом на таких авторов, как Гейне (его «Двойника» он перевел в начале 1909 г.), как Гофман, может быть, Андерсен, идущий в своем рассказе «Тень» по следам Шамиссо («Петер Шлемиль»). Но эта традиция, как можно думать, обогащалась у Блока опытом Достоевского, пропустившего тему двойника (и в более широком смысле — проблему двойничества) сквозь призму современного сознания и быта и включившего ее в цепь высокого идейного напряжения. С опытом Достоевского связана у Блока и этическая сторона темы двойничества, имевшая в блоковском творчестве первостепенное значение.[7]

Двойничество в творчестве Блока — явление пути, неизбежный феномен развития поэта. Оно, оставаясь во всех случаях нарушением цельности личности, принимало у Блока разные формы и сопровождало его поэзию на всем ее протяжении. Не случайно первая фраза, открывающая юношеские дневники Блока, содержит признание в собственном раздвоении — предпосылка к двойничеству. Не случайно в записке к Е. М. Тагер он писал о том, что «в каждом человеке несколько людей, и все они между собой борются».[8] При этом двойники возникали не только из глубины лирического *я* Блока или его лирического героя как реализация внутренних противоречий, но и «насылались» на него чужой жизнью, у позднего Блока — «страшным миром», проникающим внутрь личности. Чаще всего то и другое совмещалось. В первом томе и в феерии «Балаганчик» антиномическая сдвоенность персонажей (юноша — старик, Пьеро — Арлекин, двоящиеся лики Возлюбленной и возлюбленных) соответствовала расщеплению личности индивидуалистического типа, а следовательно, и разветвлению ее путей (один из вариантов двойничества у Блока). Если не бояться приблизительных и отдаленных сопоставлений, можно было бы сказать, что Пьеро и Арлекин в «Балаганчике» — идеализированные и стилизованные образы, соответствующие тем свободным от идеализации антипо-

---

[7] Об этической основе двойничества у Достоевского или, точнее говоря, двойственности, порождающей образы «двойников», можно судить по его письму к Е. Ф. Юнге от 11 апреля 1880 года: «Вы мне родная, потому что это раздвоение в Вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это — сильное сознание, потребность самоотчета и присутствия в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность» (Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. Гослитиздат, М., 1959, стр. 137). Вопрос о связи концепции двойничества у Достоевского и Блока поставлен в статье Б. И. Соловьева «Блок и Достоевский» (в сб.: Достоевский и русские писатели, изд. «Советский писатель», М., 1971, стр. 305 и сл.).

[8] «Ученые записки Тартуского университета», 1961, вып. 104, стр. 303. Записка относится к 1915 г.

дам-двойникам, которые мы находим до Блока в «Невском проспекте» Гоголя (Пискарев—Пирогов) и после Блока — в «Зависти» Олеши (Кавалеров—Бабичев). В «Ночной фиалке» двойник — это человек, грустящий века над пивной кружкой, погруженный в свою неподвижную сонную мечту, променявший на то и другое былую доблесть и высокое назначение.

В драме «Незнакомка» отдельные стороны теряющей свое единство индивидуальности, то, что можно было бы назвать ее «отвлеченными началами», реализованы в образах двойников: Поэт—Голубой—Звездочет. Но в той же «Незнакомке» двойничество выступает и в другой функции. Превращаясь в дублирование основных бытовых персонажей и окружающей их обстановки в первом и в третьем «видении», оно служит символом «вечного возвращения», повторяемости, нивелирующей взаимозаменяемости всего на свете. Другое значение имеет двойник в стихотворении «На страже» (1907), являющийся с ангельско-рыцарскими атрибутами; он объективирует голос совести и долга.

И наконец, целый ряд двойников, масок поэта (а не персонажей, независимых от авторского *я*), в третьем томе, в отделе «Страшный мир». Речь идет о лирических героях вступительного стихотворения к «Пляскам Смерти» («Как тяжко мертвецу среди людей...») и других «малых циклов»: «Жизнь моего приятеля», «Черная кровь», а также стихотворений: «Песнь Ада», «Поздней осенью из гавани...», «Демон» (1910 и 1916) и пр. Очевидно, потенциальным двойником является у Блока и образ «литератора модного», творца «слов кощунственных», образ, близкий к представлению Блока о писателях декадентского склада («За гробом»).[9] Эти двойники позднего Блока во многом отличаются от предшествующих им в первом и втором томах по содержанию своих образов и по поведению. Все они в большей мере, чем их предшественники, связаны со «страшным ми-

---

[9] Неприязнь Блока к двойникам в декадентском обличии не вызывает сомнений. Именно этой неприязнью, на мой взгляд, объясняется, между прочим, его отрицательное отношение к своему портрету 1907 года («двойнику»!) работы К. А. Сомова, стилизованному талантливым художником в модном декадентско-богемном духе. (И. Анненский в стихотворении «К портрету А. А. Блока» уподобляет Блока (его «двойника»!) в изображении Сомова «беломраморному андрогину»). Едва ли не двойником, чуждым и далеким и все же не совсем посторонним, по-видимому, показался Блоку молодой эстет, душевно опустошенный юноша, с иронической горечью описанный поэтом в очерке «Русские дэнди». Известно, что этот «живой двойник» был вполне реальным лицом, переводчиком В. Стеничем (В. И. Сметанич), который, согласно воспоминаниям Н. К. Чуковского, намеренно *сыграл* перед Блоком роль эстета-«денди», не будучи таковым на самом деле (Н. Чуковский. Что я помню о Блоке. «Новый мир», 1967, № 2). Ошибался ли Н. К. Чуковский в своем толковании личности и поведения В. Стенича в беседе с Блоком, — не столь важно: в любом случае факт бытовой «материализации» образа двойника-эстета, образа, давно и хорошо знакомого Блоку, заслуживает внимания.

ром». За ними стоят оторопь, омертвение, смирение, забвение жизни (в вине, в страсти, в мечтательстве, ежедневной суете) и — реже — демоническое самоутверждение. Они уже не противопоставляются друг другу с той напряженностью, как это было у молодого Блока (Пьеро—Арлекин). Но они окружают лирическое *я* Блока, агрессивно наступают на него, пытаясь заменить его собою. Разумеется, и сам Блок ведет с ними борьбу, хотя бы уже тем, что поэтически их объективирует.[10]

По своей тематической схеме ближе всех к «Двойнику» во втором томе стихотворение «По улицам метель метет...», а в третьем — «Песнь Ада», «Осенний вечер был...» и «Пристал ко мне нищий дурак...». (Возможно, одной из отдаленных моделей этого последнего стихотворения служат известные Блоку по университетскому курсу песни и повесть о Горе-Злочастии, в которых злая кабацкая судьба, требующая покорности и подчинения, персонифицирована в гротескной фигуре *серого* оборотня, представляющей своего рода старорусский народный вариант двойника, его «архетип». Ср. написанное через месяц стихотворение «Вновь богатый зол и рад...». Не связан ли с «Горем-Злочастием» и «Черный человек» Сергея Есенина?). О двойниках Блока и его «лирических масках» писали многие исследователи поэта, начиная с Андрея Белого.[11] Однако вопрос не может считаться исчерпанным, и разработка его, конечно, будет продолжаться в более широком плане, чем в данной статье. Одной из разведок, намечающих путь к изучению этого вопроса, может послужить размышление о стихотворении «Двойник».

---

[10] Ср. у Гоголя: «Бог дал мне многостороннюю природу... взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобой, насмешкой и всем, чем ни попало» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 293—294). Вполне очевидно, что это признание не может быть использовано как прямая аналогия отношения Блока к своим лирическим двойникам. Однако момент не только подразумеваемого, но и явного разоблачения в некоторых стихотворених «Страшного мира» бесспорно присутствует.

[11] Андрей Белый посвятил вопросу о двойничестве в лирике третьего тома Блока большой раздел своих «Воспоминаний о Блоке» («Эпопея», 1923, № 4, стр. 268—305). Однако убедительность его интересных и глубоких наблюдений снижается абстрактной схематизацией (в стиле Мережковского), выпрямляющей живое и многообразное содержание блоковской поэзии. Едва ли не вся лирика третьего тома оказывается, по Белому, во власти двух типов двойников, которые соответствуют двум духовно-душевным первоосновам — Люциферу (отвлеченная мысль и отвлеченная мечта — суть западноевропейского мира) и Ариману (чувственность, хаотическое начало — Восток). «Духа цельности» в поэтическом сознании Блока, воли к преодолению раскола А. Белый в этом разделе не отмечает, хотя сам Блок в свое время писал ему о том, что верит в цельность своей личности (А. Блок, Собр. соч., т. VIII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 197. Далее ссылки на это издание даются в тексте).

2

Стихотворение это не из самых лучших у зрелого Блока, но оно знаменательно и важно. Оно вводит в третий том прямо и явно тему двойничества и предваряет этим остальные стихотворения поздней лирики Блока с двойниками и «масками». Восприятие их читателем в какой-то мере осуществляется сквозь призму «Двойника».

Приведу текст стихотворения:

Однажды в октябрьском тумане
Я брел, вспоминая напев.
(О, миг непродажных лобзаний!
О, ласки некупленных дев!)
И вот — в непроглядном тумане
Возник позабытый напев.

И стала мне молодость сниться,
И ты, как живая, и ты...
И стал я мечтой уноситься
От ветра, дождя, темноты...
(Так ранняя молодость снится.
А ты-то, вернешься ли ты?)

Вдруг вижу — из ночи туманной,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снился ли мне он во сне?),
Выходит из ночи туманной
И прямо подходит ко мне.

И шепчет: «Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать...»
И стало мне странным казаться,
Что я его встречу опять...

Вдруг — он улыбнулся нахально, —
И нет близ меня никого...
Знаком этот образ печальный,
И где-то я видел его...
Быть может, себя самого
Я встретил на глади зеркальной?

(III, 13—14)

Существенное отличие этого стихотворения от подавляющего большинства других, реализующих образы масок-двойников поэта, в том, что образ двойника в нем не оторван рамкой стихотворения от лирического героя, а сопоставлен с ним сюжетно в одном произведении. Перед нами — персонификация одной из сторон авторского сознания, которое в своей нерасчлененной противоречивости присутствует в таких стихотворениях, как «Незнакомка», «Я пригвожден к трактирной стойке...»,

«В ресторане» и других. Здесь, в «Двойнике» двойник-беспутник является перед лицом авторского *я*, уже принявшего частицу «страшного мира», но несущего даже в том, что Блок считал «падением», высокие духовные ценности. Существование в душевном мире личности того материала, из которого сделан двойник, — признак трагического кризиса и болезни. Но выделение двойника в той форме, которую мы имеем у Блока, — начало борьбы с кризисом.

Какие бы внутренние издержки ни приносило явление двойника, оно способствует обострению сознания «блоковского человека». Встреча лирического героя с двойником, очная ставка с ним, по своему внутреннему значению — *моральный акт*, направляемый совестью. Эта встреча помогает осознать и объективировать темные наслоения души, т. е. в конечной перспективе ведет к просветляющему и подымающему личность развитию. В этом варианте двойничество у Блока по сути несет тот же моральный смысл, который заключается в приведенных выше признаниях Толстого и Достоевского, хотя и выражено в другом эстетическом плане, без признаков толстовского рационализма и обнажения целенаправленной этической функции. Такова классическая форма явления двойника в зрелой поэзии Блока.

В основе стихотворения лежит повествование от автора о душевном кризисе, представленном как событие (встреча с двойником), протекающее в объективном мире. Повествование в «Двойнике» определяется временно́й последовательностью. Интонация его очень сложна, во всяком случае не может быть сведена к одному типовому признаку. В стихотворении мало характерной для Блока завораживающей напевности (она присутствует главным образом лишь в 4-й строфе). Общему строю стихотворения соответствует преобладание повествовательной интонации, но это повествование прерывистое, пульсирующее, перебиваемое взволнованными, драматизированными репликами и вместе с тем — наперекор этим драматическим голосам — приглушаемое монотонными словесными повторами. Так, в интонационной противоречивости «предваряется» и поясняется конфликтная суть стихотворения.

Повествовательная с диалогической фразировкой форма «Двойника», по-видимому, имеет соответствие и в семантическом поле его трехстопного амфибрахического стиха. Этот размер, вообще говоря, в истории русской поэзии, и у Блока в частности, был подчинен, как и все другие размеры, разным мелодическим системам и нес различные смысловые нагрузки, например преимущественно лирические — у Фета и Брюсова («Когда опускается штора...», «На даче», «Приветствие») и преимущественно эпически-повествовательные — у Лермонтова («Воздушный корабль», «Тамара») и Некрасова («Мороз, Красный нос»). Блоковский трехстопный амфибрахий (он представлен у Блока, согласно подсчетам исследователя блоковской метрики

П. А. Руднева, 26 стихотворениями)[12] в семантическом и стилистическом отношениях унаследовал все эти традиции, но вместе с тем и выходит за их пределы. Так или иначе это один из тех размеров, в котором Блок, как и в данном случае, нередко ослаблял свою обычную напевность.[13]

Оригинальнейшей особенностью стихотворения является объединение в нем трех форм речи — повествования о происходящем, лирического автокомментария к повествованию (своего рода a parte) и краткого монолога-признания, исходящего от самого двойника. Автокомментарий в первых трех строфах резко выделяется из основного речевого потока троекратными скобками и продолжается в 4-й и 5-й строфах уже без скобок. Это расслоение речи как бы отражает живую сложность сознания, в котором самонаблюдающее и переживающее *я* подымается над *я*, ведущим рассказ. Смысл этого спокойно констатирующего рассказа расширяется горячими, лирически взволнованными репликами. «Локальная» ситуация стихотворения связывается в них с прошлым лирического героя и с авторским самосознанием в целом. Вместе с тем эта расчлененность совмещается в стихотворении с единством сознания, завороженного

---

[12] П. А. Руднев. Метрический репертуар А. Блока. Блоковский сборник, 2. Тарту, 1972, стр. 239.

[13] В блоковском восприятии амфибрахия, по крайней мере в варианте «Двойника», было нечто совпадающее и вместе с тем глубоко расходящееся с восприятием его современником Блока Н. Н. Шульговским, автором известной тогда книги «Теория и практика поэтического творчества» (СПб.—М., 1914). Амфибрахий, писал Шульговский, — «один из метров, дающий спокойный ритм (расхождение! — *Д. М.*). Поэтому он пригоден для повествовательных стихотворений не очень большого размера... и с характером элегическим (совпадение! — *Д. М.*). Иными словами, применим к таким повествованиям, где не требуется объективного спокойствия эпоса... или же длинного рассказа, а вносится в описание или субъективный элемент или же стороны, действующие на чувство и фантазию» (совпадение! — *Д. М.*) (стр. 58—59). И еще: «В элегии личного характера амфибрахический ритм может выражать трагизм. Посредством его легко остановить внезапно мысль и мучающее переживание, оборвать их с отчаяньем и вместе с тем придать им характер раздумья» (стр. 62. Совпадения бесспорны!). Трехстопный амфибрахий, писал Шульговский, — «минимум для спокойного течения амфибрахических стоп» (стр. 60).

Конечно, эти соображения Шульговского зыбки и приблизительны, как и большинство подобных, по сути импрессионистических рассуждений о смысловом значении стихотворных размеров. И тем не менее, как показывают приведенные цитаты, наблюдения Шульговского не вовсе лишены оснований и, в типологическом отношении, применимы до некоторой степени к метру «Двойника». Не случайно близкое к «Двойнику» по теме и сюжету также повествовательное стихотворение «Пристал ко мне нищий дурак...» (1913) и соседнее в книге, перекликающееся с ним, «Когда невзначай в воскресенье...» (1913), написаны тем же трехстопным амфибрахием. В третий том входят и другие стихотворения, построенные на этом размере, которые находятся в значительно большем смысловом расстоянии от «Двойника» и все же, в какой-то мере, родственны ему своей эмоциональной атмосферой: «Друзьям», «Над лучшим созданием божьим...», «На улице — дождик и слякоть...».

в моменте самоуглубления, но не потерявшего себя на грани «лунатизма», не переставшего бодрствовать. Расчлененность и единство интуитивного созерцания не имеют *прямого* отношения к феномену двойника, но они одноприродны этому феномену, окружающей его атмосфере, гармонируют с общим строем стихотворения и подтверждают его.

3

Исходные данные в содержании стихотворения — «пейзажный фон» и образ бредущего в тумане, как бы затерявшегося в нем человека-прохожего, лирического героя.

Но здесь необходимо вспомнить о контексте.

Содержание «Двойника» во многом подготовлено стихотворениями, стоящими перед ним и непосредственно к нему примыкающими. Эта подготовка проявляется прежде всего в наращивании сумрачной, призрачно-тревожной атмосферы города.

Первое стихотворение — «К Музе». Оно подымается над этим лирически объединенным рядом и распространяет поле своего действия на весь цикл и на весь том.

Прямая подготовка начинается со второго стихотворения:

> Под шум и звон однообразный,
> Под городскую суету
> Я ухожу, душою праздный,
> В метель, во мрак и в пустоту.
>
> Я обрываю нить сознанья
> И забываю, что́ и как...
>
> (III, 9)

В третьем стихотворении приблизительно в таком же городском окружении выделяется грозный, инфернальный призрак некоего женского существа:

> В эти желтые дни меж домами
> Мы встречаемся только на миг.
> Ты меня обжигаешь глазами
> И скрываешься в темный тупик.
>
> (III, 10)

В четвертом — еще одно, едва намеченное, почти невоплощенное видение в мареве ресторанного мира:

> Из хрустального тумана,
> Из невиданного сна
> Чей-то образ, чей-то странный...
> (В кабинете ресторана
> За бутылкою вина).
>
> (III, 11)

Стихотворение «Двойник» вбирает в себя все эти эманации города — сумрак, туман, фрагменты ресторанной атмосферы — и сгущает эти пасмурные тени в фантастическое видение «второго персонажа», возникшего, чтобы предостеречь первого. Так вполне автономное стихотворение, сохраняя свою индивидуальность, включается в «большую молекулу» блоковского текста, срастается со своим окружением, укрепляя себя его содержанием и его энергией и увеличивая, таким образом, свою выразительность, свою ударную силу.

Стихотворение ориентировано на объективный мир с его материальным содержанием, пространством и временем. Фон стихотворения настойчиво, монотонно, равномерно проводится через весь текст — «вдавливается» в сознание читателя. Это — ночной туман во всех его ипостасях: «октябрьский туман», «непроглядный туман», «промозглый туман», еще дважды о «ночи туманной» и сверх того — строка параллельного содержания, хотя в ней и нет слова «туман»: «от ветра, дождя, темноты». В этих формулах локализация носит более или менее обобщенный характер. Но другие стихотворения цикла, вся поэзия Блока в целом и стоящая за Блоком традиция «петербургской литературы» (особенно Достоевский) требуют прикрепления этого фона к образу осеннего, непогожего Петербурга и таким путем повышают конкретизацию целого (не случаен вариант 5-го стиха «Двойника» в первоначальной рукописной записи: «И вот в петербургском тумане» [14]). При этом читателю становится ясным, что пунктирно явленное здесь лицо Петербурга не только совпадает с тем, которое складывалось в «Пиковой даме», в произведениях Гоголя, Некрасова и Достоевского, но и отличается от него. Развернутый этими писателями «петербургский пейзаж» сводится у Блока к лаконическим словесным мотивам, концентрирующим и вместе с тем суживающим картину. В результате «петербургская фантастика» становится еще фантастичнее, призрачнее, угрюмее, чем это было у ее первооткрывателей, — одна из особенностей поздней лирики Блока, подготовлявшей образ Петербурга в знаменитом романе Белого.

Но мы улавливаем в «Двойнике» и другие формы посягательства на объективный мир — пространственно-предметный и временной.

В стихотворении можно заметить такой значимый для поэтики Блока момент, как столкновение двух сфер предметной действительности, в которой происходит встреча с двойником. В основных описательных частях это — городская сфера, улица, октябрьский туман, а в заключительном стихе, правда в вероятностной форме («проблематическая модальность»), — «мир

---

[14] Записная книжка А. А. Блока № 29, стр. 2. Рукоп. отд. ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, № 347. Указанный вариант повторен и в журнальной публикации стихотворения, см. комментарии к «Двойнику» Вл. Орлова (III, 502).

зеркал», полуметафорический-полуреальный, ассоциативно связанный у Блока с «ресторанной лирикой»:

> Быть может, себя самого
> Я встретил на глади зеркальной?

(Ср. с 4-й строфой: «В чужих зеркалах отражаться», и со стихотворением «В ресторане», в котором — снова о зеркалах).[15]

Воспринимающее сознание балансирует между этими мирами, не зная, к какому из них прочнее прикрепить ситуацию стихотворения. Конечно, все то, что относится к «октябрьскому туману», побеждает, вытесняет своей массой вариант последней строки, но некоторое колебание между двумя сферами все же продолжается и как бы отнимает частицу реальности у городской сферы. Процесс дематериализации городского мира на какую-то долю продвигается вперед.

Смещение временного ряда в «Двойнике» связано с повествованием.

Классическая форма повествования подразумевает определенно выраженную однократность воспроизводимых событий, их смену, их несовместимость во времени. Однако впечатление повествовательности может сохраняться и при наличии многократной формы, выражающей повторяемость действия, — чаще всего в очерковом жанре. Такую форму мы имеем, например, в «Незнакомке»: «И каждый вечер друг единственный / В моем стакане отражен...» и т. п., в «Двойнике» по сути — гибрид повествования и описания, отрицающего временной ряд.

В «Двойнике» формально-грамматический принцип повествовательности соблюдается. «*Однажды* в октябрьском тумане...», «И вот в непроглядном тумане *возник* позабытый напев», «*Вдруг вижу*...», «*Вдруг он улыбнулся*...» — все это выражает действие в прошлом, в однократной форме. И все же само событие — явление двойника — таково, что при его естественно подразумеваемом психологическом проецировании оно скорее растягивается во времени: расщепление сознания («двойник») мыслится не столько в форме мгновенного акта, сколько в форме процесса. Такое понимание подсказывается и автокомментарием в стихотворении, наводящим на мысль, что событие уже совершалось или не ограничено по длительности: относится к прошлому, и к давно прошедшему, и к будущему. Я имею в виду, помимо прямого повествования, обращенного к прош-

---

[15] В русской символистской литературе тема зеркал, «зеркального мира» пользовалась популярностью (см., например, повесть З. Гиппиус «Зеркала», 1896 г.) и соединялась, как обычно в произведениях этого круга, с традиционным сюжетом о двойниках (см. новеллу В. Брюсова «В зеркале», 1902—1906 гг. и стихотворение «Старый дом» Бальмонта). Мотив зеркала сохранился даже в есенинской поэме о двойнике «Черный человек» (1925).

лому, репризы третьей, четвертой и пятой строф, комментирующие двойника: «Не снился ли мне он во сне?» (давно прошедшее), «И стало мне странным казаться, / Что я его встречу опять» (будущее), «И где-то я видел его» (давно прошедшее). Все это размывает представление об однократности встречи с двойником и, распространяя ее во времени, почти вырывая из времени, повышает ощущение значимости этой встречи, а вместе с тем сгущает вокруг нее фантастически-ирреальную атмосферу. Как будто эта встреча (только что) совершилась, уже совершалась где-то на границе сна и яви и, может быть, будет совершаться.

Все это создает в стихотворении особый вид *поэтической* модальности (я позволяю себе ввести этот термин, открывающий еще не определившийся у нас и подлежащий теоретической разработке аспект исследования). Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немыслимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность и тем самым не умещается в границах этого мира, расшатывает его.

Однако этому сопутствует и другая особенность «Двойника», которая соотносится с только что указанной.

Нельзя забывать, что все конкретное содержание поэзии Блока, вся «предметно-эмоциональная» сторона его лирики почти всегда выходит за свои логически очерченные пределы и принимает в себя «дополнительные» символические смыслы, которые определяются его общим мировоззрением и сменой его поэтических идей — мифологем. В связи с этим следует ставить вопрос о символическом характере поэзии не только раннего, но и позднего Блока — и независимо и зависимо от его отношения к литературной школе символизма. И нужно помнить, что сигнал к восприятию символического смысла стихов Блока и их шифр даются и его творчеством в целом, и каждым его стихотворением порознь, в каждом отдельном случае — с различной энергией и различной определенностью. И конечно, весь колорит, сюжет, вся фактура «Двойника» обусловливают присутствие в стихотворении скрытых, иерархически расширяющихся символических планов. К ним ведут и сама фигура двойника, и лейтмотивы, словесные повторы, и крайняя обобщенность признаков эмпирического мира, и завещанная традицией эмблематичность образов, отчасти совпадающих с лейтмотивами (туман, ночь, темнота, ветер, человек, идущий во мраке, рассказчик стихотворения, и встреча с неизвестным). Так из этих смысловых точек, линий и контуров возникают, *в известном отдалении от них*, обобщенный угрюмо-фантастический образ зловещего города и, в еще большем отдалении, неуловимое *только* из этого текста стихийно-хаотическое лицо России, которую Блок назвал почти в то же время (III, 259) «сонным маревом» (Блок мыслил Россию, ко-

нечно, и в другом, светлом облике), и, еще отдаленней и обобщенней, инфернальный призрак «страшного мира», по своей сущности столь же космический, как и социальный, встающий над человечеством и личностью, осеняющий их «тенью Люциферова крыла» («Возмездие», гл. 1).

При этом вся намеченная здесь смысловая перспектива отнюдь не превращает стихотворение в аллегорию. Опорные образы, вошедшие в него из материальной действительности, приобретают в нем символический подтекст, но в известной мере сохраняют свою «первоначальную» эмпирическую достоверность и подлинность: процесс их дематериализации имеет свои границы. Стихотворение отличается от аллегорической, т. е. однозначной, формы и множественностью развивающихся в нем смысловых планов, — тех, которые были названы выше.

Монотонии и размягченности лирического фона «Двойника» (лирическая статика) соответствует его строфическая композиция, организация рифм и словосочетаний.

Отличительный признак структуры стихотворения — необычное для Блока выдвижение ярко выраженного, подчеркнуто-симметрического принципа строфики и фразеологии. И этот признак, конечно, активней и характерней для «Двойника», чем его амфибрахический стих, который звучит и во многих других лирических произведениях Блока. И симметрия осуществляется здесь в мягких формах, исключающих резкие контуры. Она, как и вся композиционная симметрия, как бы упорядочивает и организует те смыслы, которые влекут стихотворение к стихийности и бесформенности. Тем самым она не только отражает, но и оформляет бесформенность, противостоит подавляющему душу «черному сну», превращая его в осознанный, подвластный воле художника объект эстетического исследования («...искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос», — писал Блок в 1909 году — VIII, 292). Здесь как бы «предварительное», «априорное» сопротивление «страшному миру», еще не отделенное от него, как будто исходящее еще не от Блока, а только от самого искусства, от «искусства вообще», по природе своей ведущего борьбу с хаосом.

Касаясь вопроса о композиционной симметричности «Двойника», ограничусь лишь самыми общими замечаниями.

В стихотворении обращают внимание редкие в русской лирике, а у Блока едва ли не единственные секстинообразные (шестистрочные) строфы, которые к тому же сочетаются здесь с необычным для секстины трехстопным амфибрахием. Блок, вообще говоря, резко отталкивался от характерного для многих символистов маньеризма сложных канонизированных строф — даже к форме сонета, широко распространенной в поэзии начала века, обращался лишь несколько раз. Но в данном случае секстина, по-видимому, притянула его своей «монотонной» структурой. Хотя Блок по сравнению со старой, так называемой

большой секстиной внес в строфы «Двойника» значительные вольности, он сохранил все же общую для старой секстины тенденцию к однообразию рифм и к рифмам-словоповторам. На каждую из строф стихотворения приходятся две пары тройных рифм, распределенных так, что в первых трех строфах 2/3 рифмующихся слов не только рифмуются, но и полностью повторяются. При этом в трех случаях в указанных строфах Блока повторяются и слова, примыкающие к рифмам, или эквиваленты этих слов:

Однажды в октябрьском тумане...
. . . .
И вот, в непроглядном тумане...

И стала мне молодость сниться...
. . . .
(Так ранняя молодость снится...

Вдруг вижу, — из ночи туманной...
. . . .
Выходит из ночи туманной...

Эти симметрические повторы образуются в стихотворении опорными словами и словосочетаниями, создающими его мрачный фон (вся гамма туманов). Но вместе с тем симметрия повторов охватывает здесь и другие слова-мотивы, о которых будет сказано ниже, — слова, контрастирующие с этим фоном, то, что относится к «напеву» и «снам» о молодости. Так, с одной стороны, выявляется и закрепляется в стихотворении «изначальная», «фоновая» его стихия — сонная монотония, ассоциативно связанная с глубоко переживаемой Блоком трагической идеей о «вечной повторяемости» жизни. С другой стороны, в цепь симметрических повторов попадают и словесные темы, противоборствующие мрачному фону, хотя этот фон *количественно* преобладает.

Однако количественное преобладание нельзя отождествлять с поэтическим *результатом,* с решением. Мы не можем утверждать, что туманы и ночь одерживают победу в стихотворении Блока. Активная сила стихотворения — не монотония «страшного мира», не его застывшая маска, а противостоящее этой безвыходной неподвижности *лирическое событие*: светлое воспоминание («Память» в блоковском смысле), сопровождаемое взрывами живых чувств, а также явление двойника, который возникает из недр «страшного мира», но, как увидим далее, не отождествляется с тем, что его породило. То же и в структурном аспекте: статическая исходная предпосылка стихотворения преодолевается его наличной драматической динамикой, описательные мотивы перекрываются повествовательными, зловещий покой, никуда не ведущий, — движением, в конечном счете ведущим и обещающим.

4

«Второй силой» в «Двойнике», противостоящей первой — темному фону с его угрюмой неподвижностью, туманом и ночью, — является мотив «святого воспоминания». Так сталкивается в стихотворении настоящее и прошлое блоковского человека.

Иными словами, можно сказать, что стихотворение Блока построено на основе конфликта «прежде» и «теперь» и в этом отношении напоминает «Двойника» Гейне. Однако то, что у Гейне едва намечено и в сущности сведено к горькому воспоминанию об ушедшей любви, у Блока обогащено и усложнено и в сторону прошлого, и в сторону настоящего. (В этом сопоставлении не следует видеть сравнительной *оценки* обоих стихотворений, поскольку «сложность» в эстетическом и во всех других отношениях необязательно превосходит «простоту»).

Герою стихотворения Блока вспоминается молодость, молодая любовь, чистота. И как обычно у Блока, это конкретное содержание в своей потенции расширяется, превращаясь в синтетический образ «светлого мира». И все это, так же как и темный фон, подготовляется, — хотя и в меньшей мере, чем он, — в предыдущих стихотворениях (III, 9—12): образом «путеводительного маяка», мыслями о родине («от родины не увела»), о «солнце юга», озаряющем святую землю, видением жены-мироносицы Марии Магдалины, победившей грех («Магдалина! Магдалина!»), и ясными словами о том, что тьма есть тьма (она названа здесь «ночной распутицей»).

Но особенно крепко спаяна с творчеством Блока в целом сама коллизия «прежде» и «теперь». Наиболее рельефно она выступает в стихотворении, написанном за несколько месяцев до «Двойника», — «Ты в комнате один сидишь...». В этом стихотворении, как и в позднейшем, которое служит предметом моей статьи, «прошлое» — «давно забытый час», несущий память о «первой любви» и «зорях», — возникает, как судья, перед лицом человека, растерявшего прежние ценности и идущего к смерти своим «нищим путем» (не случайно стихотворение включено в отдел «Возмездие»). Блок не хочет абсолютизировать это «прежде» в том содержании и в той форме, в которых его когда-то переживал, и тем более «возвращаться» к нему, забывая об окружающей реальной жизни, т. е. не хочет «свято лгать о прошлом» (III, 35), которое оказалось невоплощенным, невоплотимым и прошло. Но идеальный смысл пережитого, сияющий над ним ореол, потенция этого «прошлого», устремленного в далекое будущее, через голову настоящего, сохранили для Блока на всем протяжении его пути свою значимость и святость.

При этом следует заметить, что Блок не вносит в «Двойнике» в светлый образ утраченной молодости оттенка «тайны»,

эзотеризма «Стихов в Прекрасной Даме» с их темой «вечной женственности» и соответствующими языковыми шифрами, хотя этот комплекс подразумевается в строках стихотворения, обращенных к прошлому. Блок ко времени создания «Двойника» мыслил себя и своего героя уже не столько «носителем тайного знания», посвященным, сколько просто человеком, «как все, как вы», поэтом, который «поет», находясь «в толпе» (пролог к «Возмездию»). Вот почему, чтобы восстановить образ ушедшей светлой поры жизни своего героя, Блок, минуя экзотику символистского языка, употребляет наряду с бытующими, все еще распространенными в русской поэтической культуре полустертыми формулами («позабытый напев», «мечтой уноситься», «молодость снится») откровенно подчеркнутую тривиальную фразеологию:

О, миг непродажных лобзаний!
О, ласки некупленных дев!

З. Г. Минц в своей монографии о Блоке высказывает мысль, что эти два стиха ироничны.[16] Я думаю, что она ошибается. Блок зрелого периода, когда пафос отталкивания от прежнего, от того, что он называл «тезой», ослабел, мог иронизировать не над *сутью* своих молодых переживаний, а, скорее, над их формой («сказочность») и над возможностью их скорого и непосредственного воплощения в жизни. К тому же, допустив иронию в «Двойнике», построенном на противостоянии «прошлого» с его свежестью и чистотой и «настоящего» с его «непроглядным туманом», он превратил бы стихотворение в «бесконфликтное», т. е. изменил бы всю его основу. Можно думать, что здесь не ирония, а мудро продемонстрированная высокая наивность, беззащитность слова, т. е. того мира, разрушаемого жизнью, который за этим стоял.

Здесь — характерное для Блока с его склонностью к усвоению внешних признаков поэтики романса, к романсной линии в лирике А. Григорьева, Фета, Апухтина, — исключительно смелое языковое «опрощение», та видимость банальности, которая на самом деле, в блоковском смысловом контексте, конечно, не является таковой. Более того, эти «банальные» пассажи Блока под напором строящих его творчество поэтических идей (его «мифа», всей динамики его духовной судьбы), сохраняя налет старинного высокого благородства и чистоты, обогащались новым и совсем не банальным содержанием.

В данном случае большое значение в преобразовании «банального» имеет связь «светлого мира», открывшегося герою стихотворения, с блоковской концепцией «музыки». Не случайно выражением мечты о «потерянном рае», лоном, ее рождающим,

---

[16] З. Г. Минц. Лирика А. Блока (1907—1911). Спецкурс, вып. 2, Тарту, 1969, стр. 122.

является «музыкальный звук», «напев» (это слово в стихотворении повторено два раза):

Однажды в октябрьском тумане
Я брел, вспоминая напев...

. . . .

И вот, в непроглядном тумане
Возник позабытый напев.

В системе «Двойника» «напев» — эмпирический символ, совмещающий прямое и «дополнительное», синтетическое содержание. Это — символ, несущий всю полноту воспоминаний героя о юности и, в пределе, восходящий к своей вершине — к характерно блоковскому представлению о «музыке» как сущности мира (концепция «музыки» в указанном смысле была оформлена наиболее четко у Шопенгауэра и у раннего Ницше). Закономерность такого толкования подтверждается тем, что в одном из самых проникновенных стихотворений Блока возникновение «звука» («музыка»), в такой же мере, как и в «Двойнике», открывает все дальнейшее «мистериальное» действие этого стихотворения:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.

(1912 — III, 265)

И в другом, «программном» стихотворении «Художник» (1913) таинственное дыхание «музыки» — оно названо здесь «звоном» — служит импульсом и основой воспроизводимого процесса творчества.

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе неслышанный звон.

(III, 145)

«Звук» и «звон» в этих контекстах менее конкретны и эмпиричны, чем слово «напев» (оно почти синонимично «мотиву», «мелодии», «песне»), но природа всей этой звуковой символики почти однородна. Общий смысл таких стихов воспринимается каждым чутким к поэзии сознанием. Тем не менее эта символика доступна *в своей полноте* лишь читателю, посвященному в то единое и целостное произведение искусства, которое мы называем творчеством Блока. И, если она доступна и раскрывается в восприятии, слово «напев» становится смысловой точкой, *поэтически* радиирующей смежные с ней элементы.

Однако «напев», оживший в душе героя стихотворения, «блоковского человека», его сон о потерянном рае, о молодости заключает в себе не только противоядие против «страшного мира», но и некую потенциальную опасность. Уносясь мечтой «от ветра, дождя, темноты», герой в какой-то мере уносится и от окружаю-

щей жизни. Еще немного — и он может превратиться в двойника, но не в того, которого он встречает, а в другого, противоположного, о котором писал молодой Блок, — в бесплотного мечтателя, «белого призрака» (I, 206), отстранившегося от реального мира. (О соблазне возвращения на этот уже изжитый путь говорится в стихотворении «Повеселясь на буйном пире...» (1912), также, хотя и по-новому, затрагивающем тему двойника). А. Белый, бегло касаясь в своей характеристике Блока стихотворения «Двойник», прямо называет лирического героя этого стихотворения именно таким двойником-мечтателем.[17] Если бы это действительно было так, — получилось бы то, чего Блок не хочет. «Я ведь никогда не любил „мечты", — писал он Анастасии Чеботаревской в 1915 году, — а в лучшие свои времена, когда мне удается более или мене сказать свое, настоящее, — я даже ненавижу „мечту", предпочитаю ей самую серую действительность» (VIII; 451). Даже приняв во внимание полемическую заостренность этого признания, нельзя отрицать его значимости для Блока. Но мечта в стихотворении «Двойник» является только моментом в сознании героя, она не отрывает теперь «блоковского человека» от действительности, серой и мрачной, которая присутствует здесь же рядом. И к тому же, даже в своем моментальном явлении, эта мечта не бесплотна, как не бесплотна молодая любовь, живая женщина («вернешься ли ты?») и «ласки... дев», все то, о чем вспоминает герой. Андрей Белый чутко улавливает потенцию стихотворения, но без достаточных оснований представляет ее реализованной.

Знаменательной особенностью «Двойника» является сочетание его условно-фантастической ситуации со скрытой за текстом реально-психологической мотивировкой.

Столкновение двух сил — «страшного мира» и засветившегося в душе героя образа юности («юность — это возмездие» — полюбившаяся Блоку формула Ибсена), как уже было сказано, составляет в стихотворении его изначальный конфликт, создающий напряжение смысловых полюсов и приводящий лирический сюжет в движение. Именно этот конфликт, резко выделяющий заложенные в душе ценности, и мотивирует возможность осознания, объективации противоположного им начала, персонифицированного в образе двойника. Если бы лирический герой не ушел в светлую сферу душевной жизни и оставался бы слитым с темным фоном, он не мог бы разглядеть рядом с собой свою темную тень — двойника. Такая психологически достоверная, реальная мотивировка составляет ядро блоковской фантастики и является основой ее поэтической силы и в данном случае, и вообще.

---

[17] «Эпопея», № 4, 1923, стр. 274.

Отсюда можно вывести и схему тематической структуры стихотворения. Оно построено как *триада*: столкновение двух тем, рождающее третью: «страшный мир» — пронизанное «музыкой» светлое воспоминание — образ двойника.

5

Двойник — это часть души Блока, его лирического героя, один из ее аспектов. Это про него сказано в стихотворении 1907 года «Клеопатра» (здесь он не отделен от лирического *я*):

> Я сам, позорный и продажный,
> С кругами синими у глаз.
>
> (II, 207)

Двойник — порождение «страшного мира» и одновременно — жертва его. «Стареющий юноша» — смелый и точный оксюморон, который в сочетании с краткой исповедью двойника в 4-й строфе создает образ неприкаянного шатуна, беспутника, душевно бесприютного и опустошенного прожигателя жизни (в черновике 3-й строфы говорится и повторяется, что он выходит «из мглы ресторанной» — III, 502). Осознание в себе двойника есть акт выделения и отчуждение «зла», потенциально присутствующего в личности и искажающего ее. Иначе говоря, — разделение в себе добра и зла. Если в этом акте мы еще не можем увидеть прямого движения индивидуальности по восходящей линии, то во всяком случае, как уже было сказано, должны признать совершившееся предпосылкой к очищению и духовному росту личности. Нужно найти и назвать зло, чтобы суметь с ним справиться. И Блок это делает: его поэзия в глубочайшей, хотя и не всегда явной, своей основе аксиологична.

«Ваше письмо меня серьезно обрадовало, — писал Блок С. А. Богомолову в 1913 году. — Очень ярко бросается в глаза борьба, происходящая в Вас: борьба *старого*, нейрастенического, самолюбивого, узкого, декадентского — с *новым* — здоровым, мужественным, почувствовавшим наконец, что мир безмерно больше и прекраснее, чем каждый из нас. Что радостнее всего, мне кажется, — *второй побеждает*. Самоосуждение строгое — только к благу. Только „половинное“ самоосуждение может приводить к отчаянию. Осуждайте себя, ненавидьте, не бойтесь этого. Вы сами увидите, как из такого самоосуждения рождается новый человек» (VIII, 412). Прямолинейно-учительский, «толстовский» стиль этих высказываний, конечно, мы не можем признать характерным и адекватным поэзии Блока, диалектически сложной и чуждой морализма. И все же мысли, высказанные Блоком, имеют к ее внутренней сущности, *к ее глубинной логике* самое прямое отношение.

Я не ставлю себе здесь задачей прокомментировать текст стихотворения, выявляя его движение последовательно, от этапа

к этапу. Однако смысл стихотворения остался бы нераскрытым без некоторых последующих замечаний.

Я уже обращал внимание на то, что тема «страшного мира», за исключением самого́ образа двойника, пребывает в стихотворении в пассивном состоянии. Она соответствует «пейзажному фону», мареву, уличному туману — и не случайно дается в приглушенной интонации (ни одно из пейзажных вкраплений не вызывает повышения голоса). Наоборот, все то, что лирический герой говорит о своих чувствах, составляет динамический, интонационно повышенный план стихотворения. Промозглый туман, в котором «уютно угрюмствовать» (выражение Блока), не затушил в герое душевного огня. Его горячие признания — его речь с восклицательными и вопросительными знаками, многочисленными многоточиями и паузами — свидетельство его волнения и сопротивления «страшному миру».

Но самое поразительное в стихотворении, имеющее прямую связь с той линией в его содержании, о которой только что говорилось, — трагический исповедальный шепот двойника:

> ... «Устал я шататься,
> Промозглым туманом дышать,
> В чужих зеркалах отражаться
> И женщин чужих целовать. . . .».

Дело в том, что и в «шепоте» двойника, и в самой фигуре этого промотавшего себя в *чужом* ему мире шатуна и беспутника намечаются противоречивые, оксюморные начала. Двойник шепчет, т. е. не смеет говорить громко, но он и улыбается нахально; он улыбается нахально, но его образ печальный, т. е. лирически наполненный; он шатается по чужим местам и, как потасканный Дон-Жуан, целует «женщин чужих», но он устал шататься и целовать чужих женщин. И в его речи — новая, единственная здесь интонация — шепотливая лишь по форме, а по сути — приглушенно-страстная, горько-покаянная и, конечно, глубоко лирическая («упоение гибелью»).

В этой краткой речи двойника большая сила. Не случайно здесь уже нет однообразных, возвращающихся «на круги своя» рифм-словоповторов: прерывистая монотония, порожденная беспросветным маревом «страшного мира», нарушается самим его порождением — двойником. Напор глагольных рифм — инфинитивных, возвратных — и связанных с ними управляемых ими полусимметричных фраз придает монологу двойника стремительный характер, резко и подчеркнуто контрастный по отношению к предшествующему тексту. Причем в создании этой контрастности особую роль играет слово «шататься», заглавное в речи двойника. Оно распространяет свой стилистический ореол на весь монолог, способствуя превращению его в стилистическую полемику с такими речениями «высокого строя», как «лобзаний», «девы», «мечты», «напев» (ср. «музыка»). Здесь лирическая куль-

минация стихотворения. И это не только контраст, но и некое поэтическое преобладание, эмоциональный перевес одного стиля над другим, мира беспощадно-реального над миром уже полусуществующим, «настоящего» — над «прошлым» (см. выше: «предпочитаю... самую серую действительность»). Не только «напев», но и двойник оказывается «музыкальной» величиной.

Какой же вывод следует сделать из этих наблюдений? Признать лирическую победу, перевес двойника над героем, лирическим *я* стихотворения, т. е. торжество «страшного мира»?

Конечно, такой вывод был бы неверным. Во-первых, правда лирического героя, его мечта остается неопровергнутой, не вовсе отодвинутой в прошлое. Во-вторых, двойник, как это было отчасти показано, не тождествен «страшному миру». Он — порождение не только «страшной действительности», но — в своих изначальных основах — и того лирического *я*, которому звучит «напев». Иначе он не отрицал бы с такой силой всего того, чем он обязан «страшному миру», — привычной, но все же *чужой* ему жизни (эпитет повторен два раза: «в *чужих* зеркалах» и «женщин *чужих*»), наполненной «*промозглым* туманом», в котором приходится «*шататься*» (все эти негативные формулы — из *его* речи).

Получается так, что не только рассказчик стихотворения, «автор» увидел и осознал двойника как недоброе и чуждое ему существо, но и сам двойник осознал в себе и вне себя эту ночь. Двойник — продукт рефлексии и распада, но он и сам — это видно сквозь легкую дымку эстетизации из его монолога — болезненно ощущает свой распад. В двойнике Блока, *уставшем* от существования в «страшном мире» и, может быть, готовом проклясть этот мир, есть еще нечто живое и человечное, вошедшее в него от героя-рассказчика. В этом заключается одно из проявлений «духа цельности» поэзии Блока, указание на ее внутреннее единство, сохраняющееся даже в самом жестком раздвоении. «Зло» двойника не абсолютное — оно способно само себя изживать. Это стойкий мотив в творчестве Блока третьего тома — мотив грозного недуга, «высокой болезни», «тоски и скуки», ведущей к непримиримой тревоге (см. т. III, 72, 93, 223, 82, 46) — проявление тех взрывчатых сил, которые демонически вооружают личность, защищают ее во мраке и которые в конце концов должны обрушиться во всей своей мрачной ярости, со всей силой любящего и ненавидящего духа на твердыни «страшного мира», в какую бы форму он ни облекался. Здесь заложена та логика, которая неудержимо влечет стихотворение и подобные ему, включенные в цикл «Страшный мир», к последующему циклу — «Возмездие» и далее — к «Ямбам»:

> Презренье созревает гневом,
> А зрелость гнева — есть мятеж.
>
> (III, 96)

Не могу не признать, что в таком понимании «Двойника» скрывается опасность «мажорного уклона» в истолковании трагической поэзии Блока, опасность, о которой иногда заставляют вспоминать некоторые из посвященных ему работ, не избежавших преувеличенно мажорной тональности. Однако зрелище отраженного в «Двойнике» «страшного мира» — пассивного, но втягивающего и в этом стихотворении отнюдь не побежденного — предохраняет от прямолинейных, слишком оптимистических толкований блоковского текста. Видение двойника, какие бы признаки надежды его ни сопровождали, — явление мрачное и трагическое, как и все стихотворение, если брать его в целом. Последняя его строфа, в которой сказано об исчезновении призрачного пришельца, подтверждает эти выводы. В заключительной строфе вопросительно и задумчиво говорится о возможном тождестве двойника и лирического героя — и эта догадка, притворившаяся вопросом, бросает обратный свет на предыдущие строфы, проясняя смысл стихотворения (не случайно последняя вопросительная фраза выделяется в пуантированную, подчеркивающую ее значение концовку). И это мрачное движение темы как будто подкрепляется мелодическим строем 5-й строфы, прерывистым, приглушенным, с ниспадающей эмоцией, почти подчиняющим себе вопросительную интонацию заключительных стихов.

И все же эти поправки не отменяют всего того, о чем сказано на предыдущих страницах. То, что могло представиться при первом взгляде возвратом стихотворения на исходные позиции («вечное возвращение»), на самом деле отсутствует. Стихотворение кончается не тем, с чего началось. В нем потенциально свершается этически-познавательное действие, которое препятствует такому возврату. Двойник еще может вернуться и вернется, например, в образе «тоскующего вампира» («Песнь Ада», 1909) или «нищего дурака» («Пристал ко мне нищий дурак...», 1913), или даже — редкая форма иронии у Блока — в облике «обмызганного кота» («Когда невзначай в воскресенье...», 1913).[18] Но герою-рассказчику этот будущий возврат кажется теперь странным:

> И стало мне странным казаться,
> Что я его встречу опять.

---

[18] Кстати сказать, эта снижающая «анималистическая» тенденция в трактовке двойников Блоком останавливает на себе внимание как один из особых, «малых вариантов» темы. «Обмызганным котом» (ср. у Маяковского: «Вот так я сделался собакой», 1915) дело у Блока не ограничивается. У него есть еще двойник, вернее, двойник двойника, усталого, вежливого и страшноватого джентльмена, требующего трезвости и смирения, — приведенный джентльменом «лохматый пес» с «добрым взором» и жесткой лапой («Осенний вечер был...», 1912), выполняющий приблизительно ту же функцию, что и ворон в знаменитой балладе Эдгара По.

Здесь — уже предчувствие возможной победы. Силы жизни и совести присутствуют в печальном стихотворении Блока и не сдаются «страшному миру». Добро и зло, готовые смешаться в сознании человека, на которого пала «тень Люциферова крыла», уходят, — насколько им позволяет диалектическое единство жизни, — каждое в свою сферу. И это праведное разделение того, что должно быть разделено, разделение, осуществляемое силою совести и моральной воли блоковской поэзии, помогает герою Блока видеть и понимать жизнь такой, какая она есть, и укрепляет его на трудном, торном и трагическом пути, ведущем к будущему.

И. П. Смирнов

*

Б. ПАСТЕРНАК

«МЕТЕЛЬ»

«Метель» — одно из самых загадочных и одновременно впечатляющих созданий раннего Пастернака. Разбираемое стихотворение занимает в предреволюционном творчестве поэта, изученном пока очень слабо,[1] особое и ответственное место. «Моя постоянная забота, — писал Пастернак на склоне лет о своих первых книгах, — обращена была на содержание, моей постоянною мечтою было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину... Например, я писал стихотворение „Венеция" или стихотворение „Вокзал". Город на воде стоял передо мной, и круги и восьмерки его отражений плыли и множились, разбухая, как сухарь в чаю. Или вдали в конце путей и перронов возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт, за которым скрывались поезда и который заключал целую историю отношений, встречи и проводы и события до них и после них».[2] «Метель» же в отличие от этих «картинных» стихов во многих отношениях (как будет показано в дальнейшем) представляется программным произведением.

«Метель» (1915, 1928) была впервые опубликована в сборнике «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915) и перепечатана во второй книге поэта «Поверх барьеров» (1917). Впоследствии она была объединена в небольшом цикле (состоящем всего из двух частей) со стихотворением «Сочельник», которое при этом было сильно трансформировано.[3] Интересно, что в противовес большинству ранних стихов Пастернака текст первой части подвергся лишь незначительной правке. Поэт считал его оконча-

---

[1] Лишь недавно появилась статья Ю. М. Лотмана «Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста» (в сб.: Σημειωτική. Труды по знаковым системам, 4. Тарту, 1969, стр. 206—238). См. также: Ю. М. Лотман. Анализ двух стихотворений. В сб.: Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады. Тарту, 1968.

[2] Б. Пастернак. Люди и положения. «Новый мир», 1967, № 1, стр. 223.

[3] Часть цикла, носившая название «Сочельник», здесь не рассматривается.

тельно сложившимся и, видимо, более совершенным, нежели юношеские редакции других произведений.

Т [1] В посаде, куда ни одна нога
Не ступала, лишь ворожеи да вьюги
Ступала нога, в бесноватой округе,
Где и то, как убитые, спят снега, —

[2] Постой, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, лишь ворожеи
Да вьюги ступала нога, до окна
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

АТ [3] Ни зги не видать, а ведь этот посад
Может быть в городе, в Замоскворечьи,
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший
Гость от меня отшатнулся назад).

S [4] Послушай, в посаде, куда ни одна
Нога не ступала, одни душегубы,
Твой вестник — осиновый лист, он безгубый,
Безгласен, как призрак, белей полотна!

[5] Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчом с мостовой...
— Не тот это город, и полночь не та,
И ты заблудился, ее вестовой!

[6] Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.
В посаде, куда ни один двуногий...
Я тоже какой-то... я сбился с дороги:
— Не тот это город, и полночь не та.[4]

Стихотворение членится на строфы, которые в свою очередь образуют более крупные отрезки текста (скрытые структуры), выделенные как в семантическом, так и в ритмико-синтаксическом планах.

Строфы 1 и 2 объединяются описанием места действия — некоего «посада». 3-я строфа отмечена расширением пространственных ассоциаций, введением конкретных топонимических указаний. Впрочем, эти адреса придают локусу еще большую условность. «Посад», который мог восприниматься как определенный участок пространства, локализуется одновременно в нескольких точках картины мира («Замоскворечье, Замостье и прочая»). Строфа 3 противопоставляется двум первым своей соотнесенностью с реальным пространством и становится некоторого рода антитезисом в трехчленном построении произведения. Наконец, заключительные стихи 4—6 возвращают нас — строфа 4 — к начальному разделу, что подчеркивается синтаксическим повтором обращения («постой» — «послушай») и дублированием зачина («В посаде, куда ни одна нога не ступала...»), а в плоскости ритмики — переноса. Эти синтезирующие строфы вычле-

[4] Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 84—85. (Библиотека поэта. Большая серия).

няются на основании общего для них действия и разговора «вестового» с героем, отождествленным с автором; их синтезирующая роль заключается в определении статуса автора-героя в «посаде».

Такое построение, уподобленное диалектической формуле: тезис—антитезис—синтез (Т—АТ—S),[5] — находит подтверждение в метрической схеме «Метели».

Если в строфах 1—2 чередуются односложные и двусложные анакрузы (с незначительным преобладанием односложных), а в 4—6 регулярно появляются только односложные, то в строфе 3 чередуются односложные и нулевые анакрузы, что воспринимается как некое отступление от принятой автором метрической нормы. Кроме того, сигналом смыслового раздела между фрагментами служит четвертая строка строфы 2 с ее двусложной анакрузой на однородном фоне трех односложных, предшествующих ей. Метрическое строение этой строки совпадает с метрической структурой заключительного стиха строфы 1, в связи с чем четверостишия отрывка Т приобретают еще одно общее свойство и, следовательно, отрываются от фрагмента АТ.

Вторые строки во всех трех четверостишиях Т и АТ имеют трехдольное строение. Этот признак можно считать маркированным, благодаря ему Т и АТ совокупно противополагаются S. Заключительные стихи контрастируют с Т и АТ также в том отношении, что их метр более «правилен», он резко сближается с чистым анапестом, на основании которого восстанавливается метрическая схема стихотворения. (Стяжение во втором стихе строфы 6 придает особую значимость концовке произведения, становясь регулятором лирического заострения). С другой стороны, S имеет общий признак с Т (и не имеет его с АТ), а именно отсутствие нулевых анакруз. Другими словами, последняя часть стиховой конструкции вторит, на новом уровне урегулированности, метрической структуре тезиса, перестроенной в антитезисе.

Нетрудно заметить, что семантическое членение текста, подкрепленное данными о его ритмике, было обусловлено анализом пространственных отношений, значимых в созданной поэтом картине мира.

Любое произведение словесного искусства несет в себе определенные сведения об особым образом организованном художественном пространстве, о временных и причинно-следственных связях, о социальном статусе героя и т. п., но главенствующей может оказаться какая-то одна система отношений, принимающая

---

[5] Здесь — типологическое совпадение с содержательным членением сонета. Подобного рода композиционная структура наиболее употребительна в дореволюционном творчестве Пастернака. Характерно, что к собственно сонетным формам он не обращался: в его поэзии, таким образом, совершалось освобождение семантико-композиционной конструкции от канонических формальных запретов.

основную смысловую нагрузку. Конструктивное обнажение лишь одной системы отношений равносильно тому, что она приобретает моделирующие функции. Иными словами, она способна создать иллюзию многомерной действительности, отразив в себе разнообразные стороны последней.[6]

Эта особенность литературного произведения заметно повышает информативность и валентность каждой лексической единицы, поскольку слово, относящееся к одному понятийному ряду (например, пространственному), способно отсылать читателя к другому ряду (например, социальному) и легко переходить из одной смысловой группы в другую — словесный знак становится метафоричным даже в тех случаях, когда он не является непосредственным элементом метафорической фигуры.

Итак, в «Метели» упор сделан на пространственную интерпретацию универсума; отбор понятийно-образных мотивов осуществлен таким способом, что они группируются по преимуществу в поля значений пространственные и моторные.

Разделы Т и АТ. Особый интерес вызывает то обстоятельство, что место действия стихотворения названо «посадом». По Далю, посад — «оседлое поселение вне города». На это в нашем контексте указывают и его конкретные адреса, объединенные префиксом «за». Но вместе с тем «посад», будучи частью города, оказывается и представителем города в целом, его субститутом — см. концовку: «Не тот это город...». Такое словоупотребление наводит на мысль, что мы имеем дело с не совсем обычным участком пространства, обладающим особыми представительными функциями; подтверждение этому — нанизывание все новых и новых отличительных признаков «посада» по мере развертывания стихотворной конструкции: полное безлюдье, господство природных (волшебных) сил, сказочность этого места, темнота, зрительная непроницаемость.

Знаменателен один из смысловых эквивалентов «посада» — «бесноватая округа». Метафорическое столкновение этих слов создает впечатление кругового движения самого пространства (ср.: бесноваться); «окру́га» получает оттенок значения, идентифицирующийся не только как «то, что кругом», но и как «то, что кружится». Это метафорическое словосочетание имплицитно включает в себя образную тему, которая будет детально развита в последующих строках: «посад» предполагает лишь движение, постоянно приводящее к той же точке, откуда оно было начато.

---

[6] См. об этом: С. Ю. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине. В кн.: Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16—26 августа. Тарту, 1966; Ю. М. Лотман. 1) Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 209. Тарту, 1968; 2) О метаязыке типологических описаний культуры. Труды по знаковым системам, IV, Тарту, 1969.

Отметим далее, что, именуя место действия «посадом», Пастернак наделяет данный образ таким свойством, которое отодвигает его в прошлое, поскольку лексема «посад» в речевой традиции обозначена признаком известной архаичности. Ощущение древности пространственного участка усиливается благодаря антропоморфизации владеющих им природных сил («вьюги ступала нога») и введению «чудесного» начала («ворожея»), которое в данном контексте становится мотивировкой того факта, что лирический субъект (завороженный, соприкоснувшийся с внеположными человеку «чудесными» силами) оказывается неспособным покинуть «посад». «Ворожея» воспринимается как заимствование из легендарно-народного словаря. Уместно будет напомнить, что Пастернаку вообще свойственно стремление к расширению словесной базы поэзии за счет использования ресурсов народной речи. (Ср. во второй части цикла употребление такого слова, как «сполагоря»; ср. также в ранней редакции «Сочельника» — «сувои» (им. п. мн. ч.)).[7]

Однако в архаичный народный лексический слой вкрапливается канцеляризм «и прочая». Тема «посада» манифестируется сразу в двух словесных планах — архаико-сказочном и современно-бюрократическом. Эти контекстуальные сближения сообщают фрагменту пространства, к которому приурочена конфликтная ситуация, особый признак панхронии, т. е. неизменяемости во времени. Соответствующее «посаду» время суток — ночь, причем «гость», забредая в «посад», попадает и в «полночь». Можно предположить, что ночь вообще не сменяется днем в этом локусе — ведь между пространством города и временем суток устанавливается полная тождественность: «не тот это город» = «и полночь не та». Тем самым еще сильнее подчеркивается панхронность изображаемого мира. С приписываемой ему панхронией связан и мотив сонливости, бессобытийного, равнозначного смерти существования («и то, как убитые, спят снега»); однородность времени, которым измеряются бесконечно повторяющиеся события, и непрерывность «мертвого» сна подкрепляются в плане выражения невозможностью замкнуть строфу, закончить синтаксический период.

О локализации «посада» в реальном пространстве уже говорилось. Впрочем, наступило время добавить к сказанному, что

---

[7] Использование (вне стилизаторских заданий) народной архаики и просторечия в лирическом речевом потоке глубоко содержательно по своей природе. Для молодого Пастернака всякое явление (в том числе и язык) обладает многочисленными «горизонтами», оно в принципе неисчерпаемо, объединяет в себе мгновенное и вечное, прошлое и настоящее, слитно с открытым множеством других явлений. То, что в естественном языке осознается как различное во времени, как принадлежащее к диахроническому срезу, становится синхронным в индивидуально-поэтическом языке Пастернака, а социально стратифицированные языковые факты помещаются в один общий слой лирического высказывания.

можно соотносить художественный локус как с различными точками физической картины мира, так и с одной, конкретной (с Москвой): «Замостье» сочетается с «Замоскворечьем» не только по общему признаку, перефразируемому в понятиях «находиться за некоей пространственной границей», но в качестве его синонима. В случае подобной интерпретации перед нами не более, чем сгущение синонимов, открытое для новых подстановок («и прочая»). О возможности двойных толкований и — шире — о принципе неопределенности, проведенном сквозь весь текст, речь пойдет ниже.

Остается сказать о том, как создается тематическая граница между разделами Т и АТ. Резкий (особенно на фоне повтора всего синтаксического периода, замедления) смысловой слом наблюдается в заключительной строке раздела Т; удвоенная экспозиция сменяется действием — некто проникает в дотоле безлюдный «посад». В следующей строфе перед читателем выступает лирический субъект, автор. Судя по всему, он находится внутри «посада». Жест отшатнувшегося от него «гостя» ничем не мотивирован.

Раздел S. Первым сигналом о прибытии в «посад» незнакомца был «обрывок шальной шлеи». (Не исключено, что стяжение в строке четвертой строфы 2 имеет семантическую функцию и его неподготовленность общим метрическим рисунком четверостишия сопряжена с неожиданностью появления незнакомца). Следующая ступень уточнения — «гость». И вот в заключительном разделе развертывается целая гамма наименований: «вестник», «осиновый лист», «призрак», «вестовой» (полночи). То, что могло быть осознано вначале в качестве простой номинации (шлея как часть упряжи), ассоциируется с вьюгой, порывом ветра, забросившим в «посад» «осиновый лист». Поэт то и дело создает такие условия, при которых знак отсылает нас не к денотату, а лишь к новому знаку. В последних стихах «Метели» весь трансформационный ряд («гость»→«осиновый лист»→«призрак»→«вестник» полночи) отождествляется с автором. Отождествление идет по линии: автор заблудился в «посаде» так же, как и «вестовой»; он так же случайно попал в этот участок пространства, как и «вестовой». (В этой связи становится несколько яснее жест «гостя». Читателю предоставляется возможность мотивировать этот жест за счет темы двойничества. Но здесь уместны и другие подстановки).

Казалось бы, что то основное звено трансформационной цепи, которое способно отослать нас не к новому знаку, а непосредственно к денотату, — это «осиновый лист», образ, контрастирующий со всеми остальными элементами понятийного ряда своей видовой конкретностью. Но в системе семантических оппозиций стихотворного текста «осиновый лист» (в этом выражении активизирован имплицитный признак «не зимний») — агент такого пространственно-временного континуума, который, видимо, про-

тивопоставлен замкнутости, панхронии и «метельности» «посада». Раз так, и сочетание «осиновый лист» утрачивает свою референтную отнесенность и превращается в заместителя подразумевающейся, гипотетически восстанавливаемой из контекста связки значений.

Прилагательному «осиновый» передается в контексте оттенок значения «живой» — двойник сопротивляется миру «душегубов», пытается вырваться из него наружу, но ни движение по горизонтальной оси («метался, стучался во все ворота»), ни в высшей степени энергичное перемещение по вертикальной оси вверх («смерчом с мостовой») не приносят желаемого освобождения. Вместе с тем вестник-лист связывается с понятием смерти — см. особенно последнее двустишие строфы 4,[8] происходит актуализация этимологического значения словоформы «смерчом». (Нужно учитывать, между прочим, что осина, по преданию, — дерево, на котором повесился Иуда).

«Осиновый лист» направляет внимание сразу и к автору (тема двойничества, а также мотив жизни, противоборства с губительными силами), и к метельному «посаду» (тема смерти, зависимости «вестника» от вьюги), и к противопоставленному «посаду» локусу, соединяя автора с обеими пространственными областями, связанными в оппозиционной паре. Все основные темы стихотворения скрещиваются в теме автора-героя, включаются в нее. Точнее было бы сказать, что лирический субъект является функцией этих тем.

Утверждая, что собеседник автора — его двойник, мы не в состоянии узнать, кто же он, этот двойник. С другой стороны, в том решающем месте стихотворения, где ожидается особо значимая автохарактеристика, появляется неопределенно-личное местоимение «какой-то». Отсюда: хотя каждое последующее звено стихового построения на первый взгляд и снижает частично неопределенность предыдущего, в целом неопределенность не ликвидируется, она снята формально и, более того, даже возрастает к концу произведения. Это происходит оттого, что и понятие автора-героя, и гипотетическое понятие противопоставленного «посаду» участка пространства-времени определяются через переменную величину (автор «какой-то»; локус, из которого прибыл «вестник», — прежде всего иное, не здешнее пространство). Читатель может подставлять значительное множество смыслоразличительных признаков на место тех переменных, ко-

[8] Лист-вестник — «безгласен», более того, он вообще лишен артикулирующего органа: «безгубый». Это наводит на диахронические аналогии. Молчание как смерть — одно из древнейших тождеств, созданных человеческим сознанием (см. об этом: О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Изд. «Художественная литература», Л., 1936, стр. 104). О мифолого-обрядовой и фольклорной семантизации белого цвета (вестник — «бледней полотна») пишет В. Я. Пропп: «Белый... цвет есть цвет потусторонних существ... потерявших телесность» (В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Изд. ЛГУ, Л., 1946, стр. 158).

торые выделяют тот или иной объект художественной действительности.

Эти рассуждения о статусе собеседника позволяют перейти к описанию пространственной микроструктуры, наблюдаемой в заключительной части «Метели».

«Посад» показан здесь не только как особое, художественно отмеченное пространство, но и как замкнутое (закрытые ворота), из которого трудно или вообще невозможно найти выход. Любой вид движения в этом локусе не выводит наружу, во внешние пространственные сферы: оно имеет либо круговой, либо «челночный» характер. Сюда попадают только «сбившись с дороги». Откуда и куда ведет дорога, не сказано. Поэтому она должна толковаться отвлеченно, как вообще путь человека (автора-героя).

Соблазнительно было бы предположить, что топография стихотворения является типологически сходной с топографией фольклорных произведений. В пользу этого предположения свидетельствуют, например, настойчивые напоминания поэта о сказочности «посада», господстве в нем волшебного начала. «Посад», возможно, — аналог фольклорных «выморочных мест». Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров пишут: «Вариантом леса как начала, противопоставленного дому, являются так называемые выморочные места, которые реально могут и не совпадать с лесом. К числу таких выморочных мест относятся лесные чащи, все стоячие воды.., овраги, трущобы, а также распутья, перекрестки дорог, границы полей и т. д. ... Особая роль некоторых из этих мест... отражена в былинах и сказках, где с ними сопряжена необходимость выбора между жизнью—смертью, долей—недолей».[9]

Какова же пространственная антитеза «посада»? Отчасти ему противопоставлена «дорога», которая имеет экзистентный смысл. Но та пространственная область, из которой или в которую ведет эта дорога, не обладает в структуре текста проявленными дифференцирующими признаками. Конечное определение города-«посада» отрицательное — «не тот», его временной системы — «не та» (ср.: «какой-то»). Читатель опять сталкивается с переменной величиной, видит, как нанизываются одно за другим уточнения места действия, но в итоге сохраняется очень высокая степень неопределенности.

«Метель», по всей вероятности, одно из звеньев в цепи стихов, создавших в русской поэзии вполне определенную лирическую традицию. Здесь нет возможности развернуто анализировать всю трансформационную историю этой цепи, но нельзя не указать по меньшей мере на два поэтических произведения, содержащие немало признаков, общих с теми, что были отмечены в стихотворении Пастернака (подробное сопоставление отняло бы слишком много места).

---

[9] Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. (Древний период). Изд. «Наука», М., 1965, стр. 174.

Первое из них — пушкинские «Бесы». В «Бесах», как и в «Метели», главенствует тема заблудившегося в неведомом, «выморочном» месте (на границе поля, неподалеку от оврага), «сбившегося» с пути героя. Движение — круговое, не выводящее за пределы гиблого участка («В поле бес нас водит, видно, / Да *кружит по сторонам*»; «Сил нам нет *кружиться* доле»). Пространство «метельно», «вьюжно», непроницаемо для зрения («И пропал во тьме пустой»), им владеют «чудесные» силы, причем любопытно, что сгущение прилагательных с признаком лишения качества («*бес*конечны, «*без*образны») в связи с омонимией префиксов и корневой морфемы заставляет нас воспринимать центральное понятие стихотворения («бесы») как «нечто, лишенное всяких реально проявленных свойств». Ср. у Пастернака аналогичное нагнетение прилагательных: «*без*губый», «*без*гласен», а также скопление различных отрицательных форм: «не ступала», «ни одна», «ни зги не видать», «не тот». Ср. определение округи — «бесноватая», которое прямо отсылает к пушкинской традиции. Общим для обоих произведений оказывается и отражение в синтаксисе темы кругового движения. Синтаксическое строение и там, и здесь характеризуется обилием повторов. Оба стихотворения опоясываются синтаксическим кольцом, замыкающим их композицию и вторящим теме замкнутого пространства. (Вернее, у Пушкина замыкается весь текст, а у Пастернака — отдельные его части: например строфы 5 и 6). Сопоставимо в данной ситуации и внедрение в стиховую конструкцию диалогических элементов.

Второе звено в преемственной цепи — блоковская «Снежная маска». Следует сразу же оговориться, что «Метель» гораздо ближе к «Бесам», нежели к циклу Блока, в котором утверждается разомкнутая модель мира, уходящего в беспредельность, возможность «второго крещения», т. е. возрождения (перерождения) лирического субъекта, что свидетельствует о резком расхождении Пастернака с Блоком и, пожалуй, о различии эпох, в которые создавались эти стихи: рубеж первой революции — в одном случае, военное безвременье — во втором. Но одно из стихотворений «Снежной маски», а именно «И опять снега...», по-видимому, можно поместить в один ряд с «Бесами» и «Метелью»[10] («Снежная маска» писалась все же в конце револю-

[10] Ср. общую (при заметных ритмических модификациях) хореическую основу «Бесов» и блоковского текста. Пастернак порывает с этой метрической традицией, но показательно, что он воспроизвел блоковскую структуру нерегулярного чередования трехстопных и двухстопных хореев в «Лейтенанте Шмидте»:

В зимней призрачной красе
Дремлет рейд в рассветной мгле,
Сонно кутаясь в туман
Путаницей мачт

И купаясь, как в росе,
Оторопью рей
В серебре и перламутре
Полумертвых фонарей.

(Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы, стр. 287)

ции 1905—1906 гг.). В нем варьируются мотивы смерти, снегового «смерча» (интересная лексическая параллель), бессобытийной панхронии, повторяющихся движений, мертвенной дремоты и т. п.:

И опять, опять снега
Замели следы...

Над пустыней снежных мест
Дремлют две звезды.

И поют, поют рога.
Над парами злой воды
Вьюга строит белый крест,
Рассыпает снежный крест,
Одинокий смерч.

И вдали, вдали, вдали,
Между небом и землей
Веселится смерть.

И за тучей снеговой
Задремали корабли —
Опрокинутые в твердь
Станы снежных мачт.

И в полях гуляет смерть —
Снеговой трубач...

И вздымает вьюга смерч,
Строит белый, снежный крест,
Заметает твердь...[11]

Вернемся к стихотворению Пастернака. Как уже было сказано, пространственные отношения, будучи выделенными, неизбежно принимают на себя непространственные функции. В «Метели» они, в частности, моделируют временные отношения, приписываемые автором созданному им художественному миру. Семантическая эквивалентность между городом и полночью («не тот», «не та») предполагает, что хронологическая структура стихотворения конструируется из пространственных элементов.[12] Что же из этого следует?

Заблудиться в пространстве — значит заблудиться и во времени. Сбиться с дороги — значит очутиться в такой временно́й системе, которая не совпадает с временем автора-героя. Мы можем восстановить оппозицию: время автора — время «посада». В «посаде» господствует панхрония. Иначе: всякое состояние (за исключением действий автора) не имеет начальной и конечной точек, каждому действию соответствует бесконечно долгий хронологический отрезок: ночь не сменяется днем, снега спят, как убитые, и т. п.

Чуждый герою «посад» — представитель города, вместилища социальных отношений. Темпоральные признаки «посада» социализуются. Художественное время произведения переводится в плоскость исторического времени — современности, поскольку лирический монолог автора-героя, произнесенный сейчас, синхронен предмету описания — «посаду», который существует и сейчас, и вечно.

---

[11] А. Блок, Собр. соч., т. 2, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 230—231.

[12] Особая роль при этом отводится словам-переключателям, устанавливающим тождество между разноплановыми системами отношений: «переменные» «не тот» и «не та» получают ключевую функцию в смысловой структуре «Метели».

В плане прагматики в этой связи большое значение приобретают отзывы современников о «Метели». Именно на это стихотворение опирался в своих мемуарах Вас. Каменский, пытаясь установить настроения среды и общую направленность творчества поэта: «... Борис Пастернак руками чародея ткал словесные узоры времени, похожего на вьюгу...

В это сумасшедшее, страшное время, казалось, все мы сбились с дороги.

Сумерки всеобщей тревоги сгущались, отсвечивая кровавым заревом заката старой России».[13]

В «Метели» отмечается принадлежность героя к иной (неназванной, но подразумевающейся по принципу контраста) реальности, невозможность для него вырваться из того социально-локального и временного континуума, в котором он «заблудился».

Мир, в который попал автор-герой, крайне зыбок. В нем существуют одни знаки и нет эмпирически ощутимых денотатов, он не приспособлен к тому, чтобы жить в нем, ибо вещи, становящиеся знаками, нельзя использовать по их прямому назначению.[14] Одна из последних поэтических деклараций Пастернака гласила:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.[15]

Вот эта суть явлений и не поддается расшифровке, раскрытию в контексте «Метели», поскольку воссозданная Пастернаком действительность имеет тенденцию постоянно порождать все новые и новые знаковые ситуации.

Центральный образ стихотворения (метель, вьюга) выступает как мотивировка событийного ряда. Метель обусловливает особые отличительные признаки «посада», объясняет, почему из него нельзя выбраться, сбивает с пути героя-автора, забрасывает в «посад» его двойника и т. п. Поэтому положение и поступки его должны быть истолкованы как такие, которые не зависят от личной воли, которые опричинены силами, чуждыми человеку, связанными со смертью («вьюга да ворожея» объединяются в общей смысловой группе с понятием «душегубы»).

---

[13] Вас. Каменский. Жизнь с Маяковским. Изд. «Художественная литература», М., 1940, стр. 176. Ср. также главу «Разговор с неизвестным другом» из поэмы Н. Асеева «Маяковский начинается», в которой мы в имплицитном виде встречаем аналогичную оценку «Метели».

[14] Ср.: «Коммуникация в произведениях Пастернака всегда незнаковая и передается глаголами чувств. Знаковые контакты невозможны...» (Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака..., стр. 231).

[15] Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы, стр. 446.

Изображенный поэтом мир не имеет конечных величин, не поддается управлению человеком. Собственно говоря, все стихотворение есть только попытка написать стихотворение, вести стройный и последовательный рассказ о случившемся и — в результате — осознание невозможности сделать это. Трижды повторяется зачин произведения, и, наконец, в четвертый раз он прерывается, период остается незавершенным. Ни один из основных синонимических рядов (темы «посада», «гостя» и «метели») нельзя считать закрытым. Ни одно понятие в контексте «Метели» нельзя определить через другое понятие. Положение, в которое попадает лирический субъект во враждебном мире, перед лицом смерти, характеризуется невозможностью выбора и решения.

Напряжения, возникающие в стихотворном тексте, не снимаются. Так, назвав «вестника» «безгласным», поэт тут же, в последней строфе «Метели», немотивированно разрушает эту смысловую связь: «Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста». Возникает противоречие, никак не разрешенное и даже усиленное за счет того, что передано только действие (шепот) «вестового», но не его слова.

В строгой структурной взаимообусловленности с тематическим заданием находится синтаксис «Метели»: непознаваемость мира, отраженная в мотиве заблудившегося героя, реализуется в самом синтаксическом строе стихотворения.

За счет каких приемов достигается такая взаимообусловленность?

На стиховую конструкцию накладывается запрет переноса синтаксического периода из одной строфы в другую, запрет произвольный и оттого эстетически значимый (ср. эстетическую значимость частоты межстрофических переносов у М. Цветаевой). Но общее стремление к максимальной последовательности рассказа, к обстоятельности и точности вступает в противоречие с теми ограничениями, которые влияют па организацию текста. Нанизывание придаточных определительных и длительная подготовка к введению главного предложения в разделе Т ведут к тому, что синтаксический период не умещается в одну строфическую ячейку. Отсюда необходимость продублировать весь зачин во второй строфе «Метели». Повтор приобретает семантическую функцию: затрудненность выхода из замкнутого пространства «посада», которую вызывает круговое движение, непременно приводящее автора-героя к начальной точке, находит подтверждение в постоянном возвращении к зачину стихотворения. Важно, что введение императива сдвигает весь синтаксический период с его метрико-рифменного каркаса; подрифменными становятся словоформы, до этого не участвовавшие столь активно в звуковой организации текста («ни одна», «ворожеи»). Сдвиг, измеряемый одной лексической единицей, не только компенсирует монотонию первой части, но и являет собой синтаксическую метафору пространственного перемещения.

В строфе 4 опять дублируется формула зачина, а вместе с ней повторяется и обращение, сигнализирующее о подхвате основной темы рассказа, прерванной уточнениями местоположения «посада». Об этих обращениях следует сказать особо. Они содержат в себе указания на какие-то внешние помехи, сопровождающие авторское повествование, на какие-то реплики или действия, перебивающие говорящего, причем «понимание догадкой и соответственно этому высказывание намеком при условии знания, в чем дело»,[16] — одна из основных особенностей диалогического общения — здесь места не имеет. Это не столько диалог, сколько монолог. Обращения затрудняют повествование, формально мотивируют циклическое строение периодов, которое само по себе отнюдь не формально. Кроме того, обращения становятся знаком принципиальной некоммуникативности, царящей в «посаде». Наконец, еще одна важная роль императивов, связанная с семантизацией грамматического уровня этого стихотворного текста. В грамматической структуре «Метели» отчетливо выделяются три видо-временных глагольных слоя. Глаголы прошедшего времени несовершенного вида образуют основной фон стихотворения («не ступала», «ступала», «метался», «стучался», «озирался»). На этом фоне начиная со строфы 2 появляются формы прошедшего времени совершенного вида («дохлестнулся», «отшатнулся»), скопление которых становится характерной чертой заключительных стихов («заблудился», «шепнул», «сбился»). Постепенный переход в границах прошедшего времени от несовершенного вида к совершенному соответствует движению лирического сюжета от экспозиции к вершине (pointe). (Ср. также резкое уменьшение длины предложений по мере приближения к концовке и смену местоимений второго лица личным местоимением первого лица, т. е., другими словами, смену описательности чистым лиризмом). Однако плавность перехода от несовершенного вида к совершенному нарушается императивами (ср. безличную конструкцию «ни зги не видать»). Чередование этих трех форм эффектно сближает время описываемых событий и время, соответствующее созданию-произнесению текста. Тем самым текст перестает быть лишь «второй реальностью», моделирующей реальность эмпирического мира; он делается как бы частью этого мира: явления, выступающие в качестве объекта изображения, активно влияют на создание самого изображения; метель мешает автору-герою не только выбраться из «посада», но и рассказать о попытках сделать это.[17]

---

[16] Л. П. Якубинский. О диалогической речи. «Русская речь». Сборник статей под ред. Л. В. Щербы, I, Пгр. 1923, стр. 160.

[17] Ср. высказывание Ю. М. Лотмана по поводу стихотворения Пастернака «Заместительница»: «Принципиальное неразличение знака... и предмета приводит к нарочитому смешению в стихотворении... двух важных аспектов — текста и его функции... В стихотворении Пастернака романтический текст и быт, в котором он живет, перемешаны» (Ю. М. Лотман. Анализ двух стихотворений, стр. 216—217).

Строфа 4 вообще наиболее сложна в синтаксической плоскости. Так, трудности возникают при развертывании имеющейся в ней эллиптической конструкции. По-видимому, самый удовлетворительный вариант восстановленного эллипсиса будет выглядеть следующим образом: «В посаде, куда ни одна нога не ступала (в котором есть) одни душегубы...». Правда, возможно и другое преобразование: «В посаде, куда ни одна нога не ступала (лишь ступали) одни душегубы...». Но первый вариант кажется все же более предпочтительным. Если бы мы остановились на втором, то нужно было бы признать нарушение параллелизма и возникновение морфологического противопоставления именительного падежа («душегубы») родительному падежу первой и второй строф («ворожеи да вьюги... нога»). Далее, в строфе 4, обращает на себя внимание многоярусность определений и особенно столкновение полной и краткой форм («безгубый», но «безгласен»). Употребление последней бесспорно направлено на усиление предикативности и частично восполняет отсутствие глаголов в двух заключительных стихах (ср.: дверь открыта — открытая дверь). Сама же безглагольность этой конструкции — результат запрета на межстрофические переносы. Строфа 4 отделена от 5 восклицательным знаком, указывающим на завершенность периода, но в действительности им разделяется одно целое предложение, субъект и предикат которого оказываются в разобщенных синтаксических отрывках.

Дробление предложений на незавершенные отрывки также является одним из приемов, ведущих к взаимообусловленности темы и поэтического синтаксиса, и отвечает основному мотиву стихотворения, рисующего незавершенность действий и пространственных перемещений автора-героя. В заключительной строфе «Метели» запрет накладывается уже не на межстрофические, а на вполне обычные и даже регулярные для данной стиховой структуры переносы из одного стиха в другой. Этот отрывок — как бы миниатюрная модель стихотворения в целом, в нем сгущены некоторые главные темы «Метели»: мотив двойника, обезлюдевшего «посада» и автора-героя. Вот почему запрет из межстрофического превращается во внутристрофический. Ни одна из названных тем не закончена, отсюда и синтаксическая незавершенность. Единственное, что не вызывает сомнения — это само пребывание лирического субъекта в «посаде», в чуждом и незнакомом пространстве.

Знаменательно, что при перепечатке стихотворения трансформации были направлены на дальнейшее повышение неопределенности. В первоначальном варианте читаем: «Твой вестник — осиновый лист, он безгубый. / Без голоса, вьюга, бледней полотна».[18] После того как в поздней редакции обращение к вьюге

---

[18] Весеннее контрагентство муз. Сборник под ред. Д. Бурлюка и С. Вермель. М., 1915, стр. 45.

было снято, притяжательное местоимение «твой» полностью изолировалось. Мы видим, таким образом, как неопределенность, этот глубоко продуманный[19] и виртуозно реализованный художественный прием, проницает собой всю стихотворную ткань «Метели». Организуя произведение при помощи таких приемов, которые могли бы способствовать тому, чтобы неопределенность не разрешалась контекстом,[20] Пастернак, если говорить метафорически, стремился создать иллюзию, что герой-автор заблудился не только в пространстве и времени, но и в синтаксисе, не только в пространстве внешнего мира, но и в пространстве текста.

Не менее тесно, чем синтаксис и грамматика, связано со смыслом и ритмическое строение стихотворения. Особая роль при этом отводится переносам. Отметим, во-первых, обязательность переносов в первых двух строфах «Метели», что сообщает отрывку Т крайнюю ритмическую монотонность,[21] усиленную повторениями слов, участвующих в переносах. Во-вторых, следует указать на то обстоятельство, что ритмически выделяются группы слов, так или иначе связанные с темой пространственных перемещений, — глагол движения «ступать» (дважды в 1 строфе) и существительное «нога» (во 2 и 4 строфах). Выделение именно этих лексических единиц отчетливо соединяется с изображением повторяющегося движения, которое неспособно освободить поэта от пространственной замкнутости. Монотония повторяющихся переносов становится ритмической метафорой топтания на месте.

Что же касается переноса в строфе 3, то он несомненно подчеркивает внезапность появления «гостя» в «посаде», как и стяжение в предшествующей строфе (см. выше).

Несколько слов о композиции строф. Здесь бросается в глаза чередование охватывающей и перекрестной рифмовки. Есть ли в этом какая-либо закономерность, или оно (чередование) ирре-

---

[19] До сих пор встречается мнение, что Пастернак-лирик в отличие от многих современных ему поэтов «не имеет ничего общего с продуманным стилистическим расчетом, с тщательным литературным заданием» (N. Tomaševskij. Boris Pasternak. Annali dell' Jnstituto Universitario Orientale. Serione Slave, XI 1968, p. 35). «Метель» безусловно свидетельствует об обратном. М. Окутюрье, разбирая тему художника в предреволюционной прозе Пастернака (кстати, датированной тем же 1915 годом, что и «Метель»), пришел к справедливому выводу, что в глазах поэта «противопоставление ремесленника и творца, мастерства и вдохновения, труда и артистизма (grâce) напрасно» (M. Aucouturier. Jl Tratto di Apelle. Manifeste littéraire du modernisme Russe. VIe Congrès International des Slavistes. Prague, 7—13 août. 1968. Communications de la délégation française et la délégation suisse. Paris, 1968, p. 161).

[20] См.: В. Н. Топоров. О трансформационном методе. В сб.: Трансформационный метод в структурной лингвистике. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 80.

[21] Очевидна также и ритмическая аморфность этих стихов, затрудняющая их произнесение. Связь «косноязычия» с тематическим заданием настолько ясна здесь, что не требует специальных пояснений.

гулярно? Думается, что есть. Смена охватывающей и перекрестной рифмовки, вероятно, зависит от повторения конечных созвучий. Так, если при наличии общего звукового комплекса «ни одна — до окна — ни одна — полотна» в строфе 2 имеется перекрестная рифмовка, то в строфе 4 появляется охватывающая. Та же картина — в строфах 5 (перекрестная) и 6 (охватывающая), которые связаны между собой рифмами «ворота — не та — неспроста — не та». В других случаях перекрестная рифмовка отсутствует. Ее появление в стихотворении, в котором преобладает охватывающая строфическая композиция, должно быть поставлено в зависимость от стремления поэта к разнообразию комбинаций звуковых элементов на фоне общей монотонности стиховой структуры, большого числа лексических, синтаксических и ритмических повторов и параллелизмов.

Возможно, что преобладание охватывающей рифмовки и отмеченность ее (при помощи контраста строфам 2 и 5 в первом и последнем четверостишиях «Метели»), т. е., иными словами, замкнутость рифменной структуры, вторят теме замкнутости пространственной.

В плоскости звукового состава как ассонансы, так и точные рифмы подчинены тенденции к углублению созвучий внутри слова, с захватом предударного слога или по меньшей мере опорных согласных. Заметно, что Пастернак старательно избегает глагольных рифм, которые разрешаются только в случае внутренней рифмовки («метался» — «стучался» — «озирался») и стремится рифмовать морфологически разнородные слова. Эта черта — общая для многих поэтов постсимволистского круга и для раннего творчества Пастернака в целом. В контексте «Метели», кроме того, особенности рифмовки помогают избежать монотонности не только в области строфической композиции, но и в самом характере созвучий. Здесь в обоих случаях тоже есть связь с темой, хотя и скрытая, и опосредованная. Это не прямая, а обратная зависимость.

Звуковой состав стихотворения достаточно сложен; поэт настолько совершенно владеет в «Метели» приемами «инструментовки», что они требуют специального исследования. Вот некоторые любопытные моменты:

Вокалическая решетка стихотворения (гласные под ударением) представляет собой следующую картину:

1 *а — а — а — а*	3 *и — а — э — а*	5 *а — а — е — а*
а — и — у	*о — о — е*	*о — а — о — о*
а — а — а — у	*о — о — о — е*	*о — о — о — а*
о — и — а — а	*о — а — у — а*	*ы — и — о — о*
2 *о — а — а — а*	4 *у — а — а — а*	6 *ы — у — о — а*
а — а — и	*а — а — и — у*	*а — а — и — о*
у — а — а — а	*е — и — и — у*	*о — о — и — о*
у — ы — о — и	*а — и — е — а*	*о — о — о — а*

В области вокализма примечательны следующие явления: во-первых, на краю всех четверостиший обязательно присутствует пара гласных заднего ряда низкого подъема *а*, непременно возвращающих наш слух к строфе, предшествующей той, которую мы произносим; во-вторых, эта гласная вообще преобладает в стихотворении, хотя в АТ ее несколько подавляет гласная среднего подъема *о* (соотношение 6 : 5), а в S появление гласных *а* и *о* равновероятно (соотношение 16 : 16), что, видимо, соответствует синтезирующему характеру строф 4, 5, 6; в-третьих, в строфах 5 и 6 наблюдается в рифмующихся словах полное вокалическое совпадение, возможно связанное с темой двойничества «гостя» и героя-автора.

Относительно консонантизма можно заметить, что однородные члены предложения в «Метели» часто имеют совпадающую начальную фонему или группу фонем. Иногда же эти начальные фонемы отличаются только минимумом дифференцирующих признаков (скажем, мягкостью—твердостью в паре «ворожеи да вьюги»). Создается впечатление случайности подбора однородных членов, основанного на несущественной с семантической точки зрения общности. Связь с принципом неопределенности, проведенным через все слои стиховой структуры, и здесь вполне прозрачна.

Если же говорить о консонантизме стихотворения в целом, то нужно подчеркнуть, что оно окрашено именно теми согласными, которые входят в звуковой состав «ключевых» слов этого текста,[22] например согласными *м*, *с*, *т*, *п*, *л*, — из них строятся название стихотворения (интересно, что в самом тексте фигурируют только синонимы «метели») и опорная выдвинутая переносом словоформа «ступала». Эти фонемы занимают около 46% всего количества согласных, т. е. в среднем любая из них появляется чаще, чем какой-либо другой согласный звук. Такая фонематическая окраска стихотворения заставляет читателя то и дело возвращаться к центральным, «заражающим» звуковым комплексам, подобно тому как он постоянно возвращается к дублированному автором зачину стихотворения, так же как сам автор-герой возвращается к той исходной точке, откуда он начинал свое движение в «посаде».

---

[22] Ср. высказывание В. В. Иванова, опирающееся на идеи Ф. де Соссюра и Р. О. Якобсона: «Концепция такой звуковой организации стиха, где звуки задаются ключевым словом, позволяет перейти от исследований звуковых повторов и звуковой инструментовки как таковых... к изучению связи этих повторов с темой данного стихотворения. Отдельное (ключевое) слово и здесь (как и в языке в целом) оказывается точкой пересечения звуковых и смысловых отношений». (См. комментарии к кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства, изд. второе. Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 514). Ср. также: Вяч. Вс. Иванов. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...». Труды по знаковым системам, III, Тарту, 1967, стр. 164—167.

Анализ «Метели», помимо частных выводов, позволяет сделать по меньшей мере одно общее заключение относительно поэтики раннего Пастернака. При сличении стихотворения Пастернака с художественным фоном, на который оно проецируется, бросается в глаза тот факт, что элементы «внешних» уровней поэтической конструкции (грамматико-синтаксического, звукового, метрико-ритмического) не просто семантизируются (эта черта присуща творчеству всякого большого поэта), но принимают на себя в некоторых случаях едва ли не основную смысловую нагрузку. Повторы, например, не просто становятся одним из экспрессивно-стилистических средств, подкрепляющих тематическое задание; они сами оказываются темой стихотворения, они — главный указатель на чрезвычайно важную для Пастернака мысль о невозможности создания «законченного» текста: содержание стихотворения не может быть понято без обращения к его строению. Такая повышенная семантичность элементов «внешних» уровней сближает Пастернака со многими другими художниками постсимволистской ориентации.

А. А. Урбан

*

А. АХМАТОВА

«МНЕ НИ К ЧЕМУ ОДИЧЕСКИЕ РАТИ...»

В 1925 году вышла редчайшая теперь книжка «Образ Ахматовой». В ней — десятка полтора стихотворений, посвященных Ахматовой, дань ее известности в литературных кругах. Тираж этой маленькой антологии — 50 нумерованных экземпляров.

Недавно наша печать снова приняла волну посвящений Ахматовой. О ней писали стихами или прозой Я. Смеляков, А. Сурков, О. Берггольц, А. Гитович, В. Шефнер, А. Тарковский, М. Петровых, Н. Павлович, А. Твардовский, А. Кушнер, К. Ваншенкин, А. Решетов, Н. Рыленков, М. Дудин, Р. Гамзатов, Л. Озеров, Е. Евтушенко... Из посвящений и отзывов о ней — мы ограничили перечень имен поэтов — можно составить сейчас целый том.[1] Это была бы любопытнейшая антология характеристик и интерпретаций ее личности и поэзии. Разумеется, характеристики эти различны и поневоле субъективны. Но все вместе они свидетельствуют о несомненности творческой репутации Ахматовой, крепнущей год от года. На признании ее таланта, ее значительной роли в нашей поэзии сошлись художники разных, иногда противоположных творческих ориентаций. Посвящения эволюционируют от интимного послания к торжественному обращению. И обращения эти распространяются уже не в 50, а в миллионах экземпляров, как обращения к классику, как выяснение перед лицом читателя своих отношений к важной поэтической традиции, которую трудно обойти, о которой необходимо высказаться публично.

Между тем существо ахматовской традиции выяснено еще не до конца. В самом деле, столько истоков придумано для ее поэзии: психологический роман, новелла, драматургия, кинематограф. Е. Добин сверх того в книге «Поэзия Анны Ахматовой» (Л., 1968) прибегает еще к музыкальным и живописным ассоциациям — и все по-своему логично, обоснованно. Не схвачено одно — главное — речь идет о тончайшем лирике, об искусстве краткого и точного изъяснения. О поэте, в сущности не писавшем баллад, длинных сюжетных стихотворений, монументальных

[1] Учтем еще посвящения более ранние: А. Блока, С. Городецкого, Н. Гумилева, О. Мандельштама, М. Цветаевой, М. Зенкевича, Г. Иванова, В. Комаровского, М. Кузмина, Б. Садовского, Б. Пастернака, Н. Асеева...

исторических картин. О лирике, погруженном в непосредственное течение чувства, мгновенно схватывающем и останавливающем его в эпиграмматически чеканной форме.

Эта простая мысль заставляет идти как бы вспять — сделать попытку прочесть лирику Ахматовой вне условности критических оценок. Возвратиться к творческому «я» поэта. Заново обдумать непосредственное содержание ее поэзии. Несмотря на ценные наблюдения над ее стилем, накопленные литературоведением, это, как нам представляется, и есть теперь главное.

Лирика Анны Ахматовой многоголоса, но нигде не перестает быть лирикой. За Ахматовой все больше укрепляется авторитет художника классической простоты и ясности, неповторимой особенности психологического склада. Чем больше мы знакомимся с ее поэзией, тем отчетливее предстает перед нами ее характер. Среди многих шумных, но мимолетных явлений поэзии тихий, как принято считать, голос Ахматовой звучит все тверже и отчетливей. Вникая в разнообразные сферы ее творчества, обдумывая все ею написанное, начинаешь понимать, что это не глухое и робкое бормотание, не осторожное осязание интимных ценностей и мгновенные прикосновения к эпохе. В самом ее смятении и слабости была сила («Слаб голос мой, но воля не слабеет»), в поведении личном, гражданском — решительность («Не с теми я, кто бросил землю»), в часы горчайших испытаний — неколебимость (стихотворение «Мужество»). Даже тогда, когда трагические события требовали, чтоб «душа окаменела», рядом неизбежно возникало страстное, неукротимое, побеждающее: «Надо снова научиться жить». Если держать на примете все написанное Ахматовой, то и среди ранних стихотворений, наиболее интимных и камерных, мы различим и чувство простора, и свободу выражения, и проницательную, деятельную, непринужденную работу поэтического зрения, и такое непререкаемое соответствие слова сути, что впору самой высокой классике.

Короче говоря, в поэзии Ахматовой мы имеем дело с очень определенным характером. Не броским, не навязчивым, но потаенно страстным. С творческой личностью, которая больше значит, чем обещает на словах, в которой скрыты огромные душевные силы, проявляющиеся не сразу, не в бурных и мгновенных вспышках, а поддерживающие ровный и горячий пламень. В ее характере есть устремленность и постоянство, ощущение внутренней деятельной напряженности и сосредоточенной творческой энергии. Есть те черты, которые по-человечески обаятельны и дороги, способны захватить всякого, кто захочет войти в ее поэтический мир. В определенном смысле — это характер человека нашего времени, характер, проявившийся с большой искренностью и лирической страстностью.

Авторитет Ахматовой для критики установился рано. О ней писали такие талантливые литературоведы, как Б. М. Эйхенбаум, В. В. Виноградов, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов,

К. И. Чуковский. Ахматовой посвящены блистательные страницы критической прозы. Но тут случилось неожиданное. Ее творческий портрет, создаваемый общими усилиями, очень уж скоро оказался законченным. Все, что написала Ахматова к началу двадцатых годов, было внимательно прочитано и проанализировано. Острота и тонкость интерпретаций ее ранних книг создали определенный литературоведческий канон, в ключе которого рассматривалось и позднейшее ее творчество, в то время как и в раннем не все было оценено по достоинству.

Пройдя долгий путь конкретного стилистического анализа, Б. М. Эйхенбаум формулировал свои выводы: «Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман, тому способствует целый ряд приемов, чуждых обыкновенной лирике».[2]

Б. М. Эйхенбаум не ограничился только формальным уподоблением лирики Ахматовой роману. Стилистические парадоксы вызваны парадоксами психологическими. Возникает общая «динамика психологического романа». В статье «Роман-лирика» он еще дальше проведет эту аналогию с прозой, «вплоть до соотношения отдельных персонажей» и чувства «интереса к сюжету» при переходе от одного сборника к другому.[3]

Этот роман жизненно конкретен. В стихах записана не сама эмоция, а то, что произошло. Ахматова обращается ко второму лицу. Вступает в диалог. Ее речь полна разговорных интонаций. Иные стихи похожи на дружеские письма. Набросан яркий зрительный портрет героини. Бегло даны биографические сведения. Передаются жесты, мимика, обстановка, все то, что составляет среду в повествовательных жанрах.

В. М. Жирмунский подробно пишет о синатаксисе Ахматовой, сближающем ее поэзию с разговорной речью, о точности наблюдений. Он тоже считает, что «целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами»,[4] хотя его обобщающие формулировки менее категоричны и не столь универсальны.

Мимо мысли о родстве поэзии Ахматовой с психологической прозой не прошел в сущности ни один ее критик. Писал об

---

[2] Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализ. В кн.: Б. Эйхенбаум. О поэзии. Изд. «Советский писатель», Л., 1969, стр. 140.

[3] Б. Эйхенбаум. Роман-лирика. «Вестник литературы», 1921, № 6—7, стр. 8.

[4] В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 301; ср.: В. М. Жирмунский. Творчество А. Ахматовой. Изд. «Наука», Л., 1973, стр. 58, 85.

этом О. Э. Мандельштам, писал Ю. Н. Тынянов. Пишут современные исследователи — Л. Гинзбург, П. Громов, А. Павловский, Е. Добин.

Казалось бы, все это облегчает и анализ одного стихотворения поэта. В самом деле, если это стихотворение новелла, повесть или — еще лучше — листок из многостраничного романа, оно невольно должно включаться в общий сюжет, начинаться еще до своего начала — в предшествующем творчестве поэта — и кончаться не с последней точкой, а дальше — в более поздних стихотворениях и циклах. Богатство наблюдений, конкретность ситуаций, психологическая достоверность и острота, четкость синтаксических конструкций и одновременная сложность, драматизм и даже запутанность психологических ходов должны давать почти неограниченный материал для всякого рода сопоставлений.

Но попытка выбрать и проанализировать стихотворение из поздней лирики Ахматовой приводит к неожиданным результатам. Возьмем одно из центральных ее стихотворений (№ 2), очень важное для программного цикла «Тайны ремесла». Написано оно в 1940 году зрелым поэтом, обдумывающим свой художественный опыт:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне.[5]

Это стихотворение, как и большинство в поздней лирике Ахматовой, начисто лишено сюжетных признаков. Здесь нет противостояния героев («я» и «он»). Нет описания случая, конкретной ситуации, действия, нет психологически взаимосвязанных деталей, выстраивающихся в картину реального душевного движения, неповторимого жизненного конфликта.

В самом деле, такие ранние стихотворения, как «Сжала руки под темной вуалью...», «Дверь полуоткрыта...», «Песня последней встречи», «Муж хлестал меня узорчатым...», «Меня покинул в новолунье...», «Как велит простая учтивость...», «Гость» и некоторые другие могут еще рассматриваться и как своеобразные психологические новеллы. Но если принимать за доминанту

---

[5] А. Ахматова. Бег времени. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 294. В дальнейшем страницы этого издания указаны в тексте.

раннего творчества Ахматовой «стремление к лаконизму и энергии выражения»,[6] то скорее следовало б их сопоставлять не с прозой вообще, а с поэтической новеллой Чехова и Бунина. Поэзия Некрасова, например, тоже сопоставима с прозой его времени. Однако путь от прозы натуральной школы к прозе Чехова не менее велик, чем путь от поэзии Некрасова к поэзии Блока и Ахматовой. Поэтика прозы так же, как и лирики, должна рассматриваться в динамике исторического развития. И тогда, вероятно, можно было б обнаружить не то́лько внешнее подобие: герои «я» и «он», диалог, наличие сюжета...

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала́, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру»

(18)

Легко мыслящиеся многоточия в начале и конце стихотворения, конкретность и сиюминутность переживания. Использование на первый взгляд незначительного диалога с глубоким и насыщенным подтекстом. Тут все до предела динамично, взаимосвязано, полно неразрешимой напряженности. И вопрос: «Как забуду?». И головокружительный, «перил не касаясь», бег, чтобы погасить обиду, вернуть счастье, раскаяться. И крик: «Уйдешь, я умру». И глубокий разрыв, невозможность прощения, отчужденность в заключительной, такой, казалось бы, пустячной фразе: «Не стой на ветру». Скупые и точные слова, столь властно и в то же время изящно и многосложно организованные, передают мучительную ситуацию, драматический конфликт, доведенный до кульминации и оборванный, нерешенный, безысходный. По логике психологического романа разрешения его нужно ждать от последующих стихотворений, в новых ситуациях, в иных чувствах героини. Хотя бы в этом:

Слаб голос мой, но воля не слабеет,
Мне даже легче стало без любви.
Высоко небо, горный ветер веет,
И непорочны помыслы мои.

(93)

Любовь кончена, сердце успокоилось, ум открыт высоким и чистым мыслям. Но это не преемственная ситуация и не развитие прежнего чувства. Там «он» был обижен злой шуткой. Здесь «она» говорит «все прощу», вспоминая измену или ссору, в которой виноват «он». Оба стихотворения исчерпаны тем настроением, которое в данный момент владеет его героиней.

Заманчивое желание даже в ранней лирике Ахматовой видеть род интимного дневника или романа, в котором одно чувство сменяет другое, наследуя психологические проблемы,

[6] Б. Эйхенбаум. О поэзии, стр. 106.

развивая единый сюжет, не оправдывает себя. Для этого «дневник» слишком противоречив. Ситуации в нем слишком разные и нередко исключающие друг друга. Попытки же связать разного рода признания ссылками на достоверные биографические факты и того менее основательны.[7]

Пытаясь сцепить разные ситуации разных стихотворений, мы вынуждены произвольно конструировать сюжет, примиряя, унифицировать разные конфликты, придавать монотонность настроениям, которые нисколько не монотонны, домысливать характеры. Примечательно, что прозаик А. Платонов по одной фразе «Не стой на ветру» попытался воссоздать образ персонажа, ее произнесшего: «Вопль любящей женщины заглушается пошлым бесчеловечием любимого; убивая, он заботится о ее здоровье: „не стой на ветру". Это образец того, как интимное человеческое, обычное в сущности, превращается в факт трагической поэзии.

В лице персонажа „любимого" в стихотворении присутствует распространенный, „мировой" житель, столь часто испытующий сердце женщины своей „мужественной" беспощадностью, сохраняя при этом вежливую рассудочность».[8]

Трактовка интересная, но едва ли основательная. Фразу мог произнести и трагически несчастный, глубоко уязвленный, отчаявшийся человек. Ведь это она «терпкой печалью напоила его допьяна». Сам текст не дает материала читать фразу так или иначе, оттого что характера в общем нет. И нет потому, что это не страница романа, а лирическое стихотворение.

Как это и свойственно лирике, жизненные наблюдения поэта, его опыт, знание мира, освоенные эмоционально, оформились в неповторимую психологическую ситуацию, в драматическую картину, преисполненную динамики, напряжения, страсти. Ахматова умела видеть и запоминать, умела ставить себя в разные жизненные ситуации, в которых оказывались люди ее круга, возраста, стремлений, и переживать их как свои. Объективный опыт она удивительным образом соединяла с непосредственностью личного чувства.

Кипение этого чувства, его горечь, его нарастание и спады, общее настроение и составляют суть стихотворения. Отчасти это приближало ее лирику к новелле XX века, но не в большей степени, чем сама русская новелла становилась поэтической, новеллой настроения. Что касается психологизма, то он в разной степени и в разных формах всегда был свойствен лирике,

---

[7] Известно, что муж Ахматовой был шокирован стихотворением «Муж хлестал меня узорчатым...», которое без всяких на то оснований выставило его в глазах неосведомленного читателя извергом. Поводом для «зряшних» толков служили и многочисленные любовные признания, не имевшие точного адреса.

[8] А. Платонов. Размышления читателя. Статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1970, стр. 93.

и «внутри» поэзии психологическая традиция имеет столь же древнюю историю, как и в прозе.

Ахматова подчинялась общей динамике литературного процесса, приводившей к стиранию границ между жанрами, к разрушению канонических форм, к обмену опытом между разными видами искусств. Однако лирика ее никогда не трансформировалась настолько, чтобы аналогия с романом или даже новеллой могла означать нечто большее, нежели выразительную метафору, для описания только одного из рядов даже ее ранней лирики.

Избранное нами для анализа стихотворение уже вовсе непохоже на ранние стихотворения этого интимно-психологического ряда. В нем наращивается не психологическое движение, сцепляются не детали, выявляющие душевное состояние. Здесь мысль подталкивается образом, одновременно конкретным и символичным, и образ рождает мысль, чтобы к концу она обрела единственную и проясненную форму.

Если пересказывать эту мысль критической прозы, она примерно такова. Ни «одические рати», ни «элегические затеи» для поэта не могут быть самоцелью. Стихотворение возникает не из литературных намерений поэта, а из особого и единственного человеческого опыта. Поводом для стихотворения часто бывает не то, что на виду, что известно всем, а примета «некстати». Стихотворение замешивается не на дистиллированной воде общих мест, отборных афоризмов, искусственных красот, а возникает из прозы жизни, поэт преодолевает сопротивление этого «неэстетического» материала, чтобы оно зазвучало задорно, нежно и радостно, возвышая душу и поэта и читателя.

Мысль — богатая и сложная, образно насыщенная, не до конца расшифрованная, со щедро отмеренным пространством для самостоятельного читательского исследования, для размещения его собственного душевного опыта и познаний.

Но примечательно это стихотворение не только ярким интеллектуальным составом, строгим и глубинным сцеплением мыслей. Неожиданно и необычно его положение среди других стихотворений, посвященных ремеслу поэта. Вспомним торжественное и патетическое стихотворение «Муза» (1924):

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что́ почести, что́ юность, что́ свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

(254)

Это — тоже о труде поэта. Но тут он едва ли может быть назван ремеслом. Полное самозабвение. Напряженность внимания и слуха. Отказ от всех благ ради бедной дудочки склонившейся

над поэтом музы. Абсолютная покорность ее воле. Жуткий вопрос, который трудно произнести. Пафос этого стихотворения вполне можно назвать одическим. И не только этого. «Данте» (1936), знаменитое «Мужество» (1942) и многие стихотворения военных лет написаны именно в одическом ключе. И возникли они не случайно, а из глубокой потребности духа, продиктованы высокими гажданскими чувствами. В них больше, чем где бы то ни было, мы ощущаем волю художника, его непреклонность, подобные тем, которые описаны в стихотворении «Данте».

«Одические рати», как видим, тоже не совсем были чужды Ахматовой.

В цикле «Тайны ремесла» десять стихотворений. И все они крайне различны. Единство их противоречиво, драматично, взрывчато. В «Творчестве» (№ 1) рождение стиха представлено иначе, нежели в стихотворении «Мне ни к чему одические рати...». Оно не столь прозаично, но и не столь торжественно-величаво, как в «Музе».

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов

Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук...

(293)

Рождение стиха — это постижение тайны. Это умение среди неумолчного шума, в глухой, не высказавшей себя жизни услышать звук, который заставляет утихнуть все другие, стирает помехи, ведет к открытию сокровенного: «Так вокруг него непоправимо тихо, / Что слышно, как в лесу растет трава, / Как по земле идет с котомкой лихо...». И тут уже господствует не случай, не находка «некстати», оживляющая стих, а творческое внимание, сосредоточенность, нащупывающая границу перехода от случайного гула и шума к пониманию («Тогда я начинаю понимать...»).

Но в конце концов — и это здесь важно подчеркнуть — стих рождается легко и свободно, как бы помимо воли автора, который, отдав все душевные силы эмоциональному анализу впечатлений, уже как бы не распоряжается итогом: «И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь». В воспринятом, отфильтрованном и обдуманном материале поэт уже не властен. Не стих накладывает на него свою форму, а, напротив, материал жизни диктует теперь стих.

Примечательно, что рядом в стихотворении «Муза» (№ 3) картина иная. От идиллии не осталось и следа. Поэтическая гармония, подобная возникновению Афродиты из пены морской, и изящество вдруг обернулись лицом Горгоны:

Говорят: «Ты с ней на лугу...»
Говорят: «Божественный лепет...»

Жестче, чем лихорадка, оттреплет,
И опять весь год ни гу-гу.

(294)

Муза становится проклятьем, мукой, лихорадкой, болезнью, которая кончается изнеможением и полной немотой.

Мы не пройдем вслед за Ахматовой по всему циклу. Достаточно сказать, что почти каждое стихотворение являет ее музу в ином обличье, то простой и естественной, то требовательной и грозной, то таинственной, то по-женски болтливой, как в «Эпиграмме» (№ 7). В «Тайнах ремесла» есть стихи про читателя (№ 6), стихи-воспоминания (№ 9), стихи-афоризмы (№ 7 и 8)... Несмотря на объединение в цикл, каждое стихотворение в нем отдельно и нимало не похоже на страницу единого психологического романа.

Мы уже говорили, что у зрелой Ахматовой стихотворение не обрастает сюжетом. Изображению подъема и спада чувства в данной ситуации она предпочитает образно-интеллектуальное развитие темы, выявление оттенков и общего направления мысли. Оттого каждое стихотворение у нее отдельно даже в цикле, отмежевано от других особенностями данного подхода, жизненного момента, которые определяют его характер и его границы. Связи между ними нисколько не напоминают сюжетные. Они отражают более сложные законы поэтического характера, нежели захваченность любовным чувством, мгновенностью глубоко личных настроений, капризами рассеянного восприятия, варьирующимися от стихотворения к стихотворению, находящими общие точки соприкосновения.

Но вернемся к интересующему нас стихотворению. Мы попытались его выделить и из творчества Ахматовой вообще и из цикла, в который оно входит. Однако даже элементарное эстетическое чувство подскажет, что стихотворение это типично ахматовское, что оно очень характерно для ее творческой системы и что тем самым в своей основе глубоко родственно другим стихотворениям. Позволим себе эту тавтологию: как всякое стихотворение Ахматовой, оно похоже на ахматовское стихотворение. И это обязывает нас искать его единства не только с циклом, но и со всем, что вообще было ею написано.

Однако теперь уже ясно, что единство это лежит не на путях сближения ее поэзии с психологической прозой, либо с особого рода лирическим дневником, разворачивающимся от страницы к странице в целостное произведение со своими внутренними законами и конфликтами.[9]

---

[9] Характерно, кстати, что большинство циклов отражает не дневниковую последовательность, не близкую связь событий, происходящих друг за другом, а связи более существенные, выявляющиеся иногда целыми десятилетиями. Об этом свидетельствуют хронологические рамки входящих в них стихотворений: «Разрыв» (1934—1944), «Тайны ремесла» (1936—

Чувствовали это и первые ее исследователи, выдвинувшие мысль о близости поэзии Ахматовой к роману либо повести. Острая наблюдательность не позволяла Б. М. Эйхенбауму обойти молчанием сходство приемов Ахматовой с приемами Баратынского, Тютчева. Он указывал и на влияние И. Анненского, на фольклорные мотивы в ее лирике.[10] Оговорка, что сочетание разных стилей придает ее поэзии «парадоксальный характер», «оксюморонность», ничего в сущности не объясняла. Архаическая лексика, одические интонации и контрастирующие им частушечные ритмы серьезно противоречили сближению ее лирики с одной лишь психологической прозой или дневником. Эти качества явно противоречили и придуманной для нее роли певца частной жизни. Ей было неуютно в черном платье и перчатках дамы полусвета, полубогемы, хотя нарисованный по первым книгам портрет надолго определил ей эту одежду.

Ю. Н. Тынянов вслед за Эйхенбаумом считал, что Ахматова находится в плену интимной темы, но что к началу 1920-х годов «стихи выровнялись, исчезла угловатость; стих стал „красивее", обстоятельнее; интонации бледнее, язык выше; библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов».[11]

Однако составленный впоследствии Ахматовой цикл «Библейские стихи» включает лишь три стихотворения. Библейские образы, которые встречались чаще, не сыграли для нее решающей роли. Правильно было лишь общее указание на торжественно-декламационные интонации, которые, впрочем, Ахматова не подчеркивала особо.

Наконец, В. М. Жирмунский решительно заявил о проникновении в поэзию Анны Ахматовой «рациональной стихии, логических формул и отношений», отметил, что «логические формы синтаксических связей», «определяя собой композиционную схему лирического стихотворения, ... нередко придают его движению характер развертывания мысли, а не падения и нарастания эмоционального напряжения».[12] Это, пожалуй, ближе всего к истине. Но и В. М. Жирмунский лишь присоединяет свое открытие к наблюдениям Б. М. Эйхенбаума и В. В. Виноградова, которые пытается частично ограничить.

Большинство этих наблюдений относится к концу 1910-х либо к самому началу 1920-х годов. Количество, разноречивость и настойчивость оговорок уже тогда серьезно колебали первона-

---

1960), «Шиповник цветет» (1946—1964), «Песенки» (1943—1964), «Три стихотворения» (1944—1960), «Северные элегии» (1943—1953).

[10] О фольклорных источниках ее поэзии позже говорилось не раз, хотя и в общей форме (М. Шагинян, Л. Гинзбург, Л. Озеров, А. Павловский).

[11] Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 551.

[12] В. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 335, 336.

чальную схему. Нам хотелось бы указать на еще один важный факт, который был известен уже в то время, но так и не нашел истолкования в критике. Он немаловажен для дальнейшего анализа.

В 1921 г. К. И. Чуковский предложил ряду известных литераторов, в том числе и Ахматовой, заполнить анкету «Некрасов и мы». На фоне разноречивых ответов ахматовские поражают своей конкретностью, обдуманностью и прямотой. Анкета эта в литературе об Ахматовой не воспроизводилась, и мы даем ее ответы целиком.

«— Любите ли вы стихотворения Некрасова?

— Люблю.

— Какие стихотворения Некрасова вы считаете лучшими?

— „Влас“, „Внимая ужасам войны“, „Орина, мать солдатская“.

— Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?

— Некрасов несомненно обладал искусством писать стихи, что доказывают особенно ярко его слабые вещи, которые все же никогда не бывают ни вялыми, ни бесцветными.

— Не было ли в вашей жизни периода, когда его поэзия была для вас дороже поэзии Пушкина и Лермонтова?

— Нет.

— Как вы относились к Некрасову в юности?

— Скорее отрицательно.

— Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?

— В некоторых стихотворениях.

— Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова „поэзия и не ночевала“?

— Мне кажется, что Тургенев говорил это о тех стихах Некрасова, где действительно нет поэзии».[13]

Некрасов — любимый поэт. Некрасов — высоко оцененный как художник. Наконец, Некрасов, оказавший влияние на стихи Ахматовой. Это ли не примечательный факт сам по себе!

Не станем гадать, какие стихотворения она держала на примете, говоря о влиянии Некрасова. Обратим внимание вот на что: на приметы и образы русской природы в ее стихотворениях. Их великое множество. Они щемяще выразительны, печальны, трогательны. Ахматова всегда живо и непременно ставит своих героев на почву, где происходят их драматические диалоги. Изъяснению и переживанию чувств помогает природа. Ее картины возникают перед глазами в самые острые моменты: «У кладбища направо плыл пустырь, / А за ним голубела река»; «Иглы сосен густо и колко / Устилают низкие пни»; «На коленях в огороде / Лебеду полю»; «Все сильнее запах теплый / Мертвой лебеды»; «Между ягод сети-паутинки /, Гибких лоз стволы еще тонки, / Облака плывут как льдинки, / Льдинки в ярких водах го-

[13] «Летопись дома литераторов», 1921, № 3, стр. 3.

лубой реки»; «Он весь сверкает и грустит / Обледенелый сад»; «И замирает острый крик / Отсталых журавлей».

На пригорке дремлет мельница.
Годы можно здесь молчать.

Над засохшей повиликою
Мягко плавает пчела;
У пруда русалку кликаю,
А русалка умерла.

Затянулся ржавой тиною
Пруд широкий, обмелел,
Над трепещущей осиною
Легкий месяц заблестел.

(33)

Это только некоторые примеры из первой юношеской книги Ахматовой «Вечер» (1912). Зоркость ее поразительна. Все эти приметы далеко не один только фон для интимных переживаний. Они вполне самостоятельны и ценны сами по себе, эти пустыри и пруды, сосновые иглы и поросшие лебедою огороды, тонкая паутина и обледенелый сад, крики ворон и журавлей. Для фона слишком все подробно, внимательно, детально, любовно написано. Человек, занятый только собой и своим чувством, не может вместить столько богатств внешнего мира. Да ведь и сама Ахматова прямо говорит: «Я вижу все. Я все запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу».

Вторая ее книга «Четки» уже дает нам не только комплекс пейзажных примет. Но уже целые стихотворения[14] говорят о поглощенности поэта родной природой, о душевной сосредоточенности на русском пейзаже, о любви к удивительной его красоте, могуществу его врачующих сил. Анна Ахматова даже вынуждена усомниться, эта ее сосредоточенность не сильнее ли взволнованного любовного чувства: «И если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу». И, право, удивительно, как последовательно переходят из статьи в статью хотя и острые, но несколько кокетливые самонаблюдения: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» или «На шее мелких четок ряд, / В широкой муфте руки прячу», — и остается неуслышанной, неувиденной и неоцененной природа в ее лирике. Только в работе Л. Я. Гинзбург, не специально посвященной Ахматовой, встретим мы энергичное утверждение: «Открытый Ахматовой душевный мир не стал в ее лирике единственным источником поэтичности. Она испытывала потребность подтвердить значение этого мира, сомкнув его с другими поэтическими сферами; она расширила, углубила опыт современной души темой русской природы и ценностями погруженного в традицию народного сознания.

Психологические драмы героини разыгрываются одновременно на двух сценах. Одна из них — город с конкретными чертами

---

[14] «Слаб голос мой, но воля не слабеет...»; «Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!..»; «Я научилась просто, мудро жить...»; «Здесь все то же, то же, что и прежде...»; «Вижу выцветший флаг над таможней...»; «Цветов и неживых вещей...»; «Плотно сомкнуты губы сухие...»; «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»; «Знаю, знаю — снова лыжи...» и др.

быта, со спецификой Петербурга, другая — природа, сельская жизнь.

Ахматовская лирика природы, даже самая ранняя, открыто и твердо занимает место в ряду, означенном традицией Пушкина, Тютчева, Фета. В своей лирике природы Ахматова сочетает классическое наследие с удивительной неожиданностью точных деталей».[15]

В самом деле, уже в «Четках» природа не только выразительна сама по себе, но и являет нам тонко подмеченные черты народной жизни: «В доме, у дороги непроезжей, / Надо *рано ставни запирать*»; «*конокрады* / Зажигают под холмом костер»; «У грядок *груды овощей* / Лежат, пестры, на черноземе»; «Еще струится холодок, / *Но с парников снята рогожа*»; «Господь *немилостив к жнецам* и садоводам, / Звеня, *косые падают дожди*»; «На взбухших ветках *лопаются сливы,* / И *травы легшие гниют*»; «Иду по тропинке в поле / Вдоль *серых сложенных бревен*»; «яркий загорается огонь / На башенке *озерной лесопильни*»; «прорезывает тишь / Крик аиста, слетевшего на крышу»; «Все сильнее *запах спелой ржи*». А известные стихи о том, как «памятна до боли / Тверская скудная земля»!

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.
(73)

В системе этих примеров важно подчеркнуть, что у Ахматовой предметы, в традиционно-романтической поэзии «неэстетичные», занимают равноправное место. Природа ее лишена жеманства, хотя Ахматова и любит красивые города, храмы, памятники, сады, парки, цветы. Но она легко соединит «бензина запах и сирени». Оценит «едкий, душный запах *дегтя*», что приятен, как загар, «*груды овощей*», «листву растрепанной *ольхи*», «крепкий запах морского *каната*», гари («Пахнет гарью. Четыре недели / Торф сухой по болотам горит»), «резкий крик *ворон*», «дорожки, где *улитки и полынь*».

Здесь-то и придется нам снова вспомнить Некрасова, с такой смелостью населявшего стихи подробностями деревенской жизни, ее пейзажа, не выделенного и отборного, а представленного во всей своей простоте, непритязательности, откровенности. Это он с такой настойчивостью и силой вводил в поэзию «зеленые леса и серые селенья», «картофель да кочни капусты», растущие на грядах, в «размашистую гриву» Пегаса «вплетал крапиву», с любовью и печалью следил, как «в воздухе кружится стая галок и ворон», а «запах сена с дегтем пополам» был ему изначально «приятен», «свежил» и «направлял мысль», устремленную к на-

---

[15] Л. Гинзбург. О лирике. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 366.

роду. В этих образах и наблюдениях проявился органический демократизм Некрасова.

У Анны Ахматовой и Некрасова можно было б выделить целые ряды почти совпадающих наблюдений и образов.

Вспомним ее признание: «Я лопухи любила и крапиву, / Но больше всех серебряную иву». Тут все как будто некрасовское: и лопухи, и крапива. Самое же поразительное: ива у Ахматовой — символ тех времен, когда поэтесса возрастала «в прохладной детской молодого века». И вот, спустя десятилетия, она печалится о срубленном дереве. Сердцу тяжело при виде голого пня, так тяжело, «как будто умер брат».

И отрывок вступления к поэме Некрасова «Мороз, Красный нос», посвященного сестре:

> Буря воет в саду, буря ломится в дом,
> Я боюсь, чтоб она не сломила
> Старый дуб, что посажен отцом,
> И ту иву, что мать посадила,
> Эту иву, которую ты
> С нашей участью странно связала,
> На которой поблекли листы
> В ночь, как бедная мать умирала...[16]

Ива — символ материнской заботы, символ судьбы, уготованной осиротевшим брату и сестре. Как образ ива с удивительной настойчивостью возникает во многих стихотворениях Некрасова.

Можно указать на сходство смысловых определений у Анны Ахматовой и Некрасова: «Поздней осенью свежий и колкий / Бродит ветер...» (Ахматова), «На ручей, рябой и пестрый, / За листком бежит листок, / и струей сухой и острой / Набегает холодок» (Некрасов); на подобия обобщающих образов — Ахматова не однажды назовет свою музу странницей, печальницей, нищенкой: «Муза ушла по дороге, / Осенней узкой, крутой, / И были смуглые ноги / Обрызганы крупной росой»; «Покину рощи родины священной / И дом, где Муза плача изнывала»; «И Муза в дырявом платке / Протяжно поет и уныло, / В жестокой и юной тоске / Ее чудотворная сила». Ахматовские рыданья, выкрики, заплачки, особенно те, что связаны с первой мировой войной, без сомнения, находятся под влиянием некрасовской музы. Не случайно среди любимых стихотворений она назвала «Внимая ужасам войны...».

Наконец, отдельные ритмико-синтаксические ходы: «Не в лесу мы, довольно аукать...» (Ахматова) — тоже просятся на сопоставления.

И однако мы не станем заниматься наивным формализмом выискивания похожих строчек. Сами по себе совпадения еще ничего не объясняют. Они могут говорить с равным успехом и о подражании, и о полемике, и о действительном продолжении традиций. Мы ограничимся здесь признанием самой Анны Ахма-

---

[16] Н. А. **Некрасов**, Полн. собр. соч., т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 167.

товой о ее любви к Некрасову, о влиянии его поэзии на некоторые ее стихотворения, а также общим указанием на проблему некрасовской традиции, для постановки которой есть вполне конкретный материал.

Для нас в данном случае важно не подобие образных рядов, не степень их близости у Ахматовой и Некрасова, а прежде всего наличие в ее поэтической системе, начиная с самых ранних произведений, образов русской природы, примет народной жизни, широкого и разнообразного потока наблюдений, которые не только не ограничены рамками «интимного романа», а, напротив, создают другой эмоциональный центр, где природа, родина, Россия занимают все более важное место. Интимный роман — если он вообще может быть выделен как самостоятельное целое без серьезного насилия над общей структурой ее лирики, — его границы разорваны и сметены глубоким и жадным интересом к внешнему миру, обостренной наблюдательностью и эмоциональной горячностью, которые проявляются не только в диалоге с любимым, но и в другом, более важном диалоге с природой, событиями общественной жизни, историей, с землей «тверской», «новгородской», «петербургской», вообще российской. Если внимательно читать книги «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini MCMXXI», в них без труда можно найти немало стихотворений,[17] смысл которых легко определить словами — история современности. Они наполнены приметами текущих дней, но эти приметы даны не только в их сиюминутном бытии, как знаки пережитого чувства боли, радости, печали, но и в соотношении с историей, устойчивыми чертами национального бытия, традициями.

Прочтя «Поэму без героя» Ахматовой, Чуковский с некоторым удивлением писал: «Анна Ахматова — мастер исторической живописи. Определение странное, чрезвычайно далекое от привычных оценок ее мастерства... И все же мне оно кажется правильным. Здесь самая суть ее творчества. И люди, и предметы, и события почти всегда постигаются ею на том или ином историческом фоне, вне которого она и не мыслит о них. Не оттого ли у нее на страницах так многозначительны и вески слова: „годы“, „эпоха“, „век“. Не оттого ли она питает такое пристрастие к числам, обозначающим время».[18] Между тем начало этого исторического чувства было заложено уже в ранних книгах. Оно еще не столь широко и настойчиво, но и даты, и приметы времени, и страсти человеческие уже осознаются в их общем историческом значении.

В этом тоже можно уследить некрасовскую традицию. Но выявление ее в творчестве Ахматовой — дело сложное. Сходные и

---

[17] Вот некоторые из них: «Пустых небес прозрачное стекло...», «Молитва», «Думали: нищие мы, нету у нас ничего...», «Памяти 19 июля 1914», «Мне голос был, он звал утешно...», «Чем хуже этот век предшествующих. Разве...», «Тот август, как желтое пламя...», «Земной отрадой сердце не томи...», «Не с теми я, кто бросил землю...».

[18] К. Чуковский. Читая Ахматову. «Москва», 1964, № 5, стр. 200.

даже по видимости «одинаковые» образы в пределах стихотворения функционально у них далеко не совпадают. Их поэтические стили решительно друг на друга не похожи, особенны. Ахматовская поэтика прошла школу лаконизма у Пушкина и у Фета, школу дисциплинированного, психологически насыщенного стиха И. Анненского. Ахматова выработала не эпический, а именно лирический стиль, в котором деталь, наблюдение, образ не истолковываются самим поэтом, эмоциональное напряжение создается частотой и плотностью сопоставления образов и наблюдений на миниатюрной стиховой площади. Возникает уплотненная взрывчатая материя, в которой на одной орбите находятся одическая торжественность и любовный лепет, образы сниженной и эстетизированной природы, подробности интимной жизни и факты исторического значения, эмоциональный порыв и рациональное психологическое решение. Но эти противоречия не подчеркнуты. Их направление не на разрыв, не на дисгармонию, а на создание сложных связей, равновесия, единства, имя которому — переживание, чувствование, жизнь в полном объеме, централизованная в личности поэта и сразу, в одном акте соотнесенная с множеством факторов внешних и внутренних. Отсюда столь обманчивые суждения о камерности ее лирики, узости тематики, замкнутости поэтического мира. Это не узость, а предельная уплотненность, превращение душевного опыта в своего рода плазму, которая потенциально содержит огромную жизненную энергию.

И то, что говорилось о некрасовской традиции, и наш общий вывод непосредственно объясняют анализируемое стихотворение. Его отдельность, его замкнутость в себе несет, однако, необыкновенную энергию, которая активизирует весь образный строй поэзии Ахматовой, все то особенное, ахматовское, что заключено в ее творчестве. Отказ от одической выспренности и «элегических затей» приводит в движение груду сниженного материала, непосредственных жизненных связей, всего, что не отфильтровано условными эстетическими нормами, что «некстати», разрушает предвзятое намерение и врывается в стихи как сама действительность. Отвергнув обывательскую покладистость («как у людей»), отказавшись от эстетского пренебрежения к «сору», от жеманства («не ведая стыда»), Ахматова указывает нам на тот жизненный ряд, на ту давнюю и глубинную традицию, которая всегда жила в ее поэзии. Это еще в первой книге ее привлек и «душный запах дегтя», и «запах теплый мертвой лебеды». Это еще в «Четках» она прислушивалась, как «шуршат в овраге лопухи». И позже: «Почернел, искривился бревенчатый мост, / И стоят лопухи в человеческий рост, / И крапивы дремучей поют леса». Это от первых и до последних книг — крики ворон и журавлей, «крики пастухов», «крик аиста, слетевшего на крышу».

Теперь все эти нити сведены в одно стихотворение. Если раньше мы их встречали в разных сочетаниях и связях как отдельные меты, вехи, признаки, воспринимали как некую внут-

реннюю ее предрасположенность к таким образам, то здесь все вместе они являют нам своего рода поэтическую концепцию. Стихотворение, приобретя необыкновенную образную плотность, почти перечислительное по характеру построения фразы, в подтексте очень свободно и многомысленно. Чувственно-пластическая его фактура, а она в стихотворении преобладает, не является только суммой знаков эмоционального восприятия. В стихотворении есть сильное интеллектуальное движение. В глубине оно строго организовано, осмыслено, его противоречия гармонизированы и приведены к единству.

Дело в том, что образы сниженной природы сами по себе для Ахматовой никогда не были целью. Она не ставит каких-либо полемических задач. Не собирается специально эпатировать ни гладкописцев, ни эстетствующую публику. Грубая шероховатость природы не выделяется особо. Она уравновешена другими ее образами. Образы эти пленительны, прекрасны, даже изысканны. Разнообразны цветы и их запахи: «Сухо пахнут иммортели»; «Целый букет принесут / Роз из оранжереи»; «Нежный цветок маргаритку». То успокаивающе, то грустно, то радостно общение с цветами: «Подстригаю на кустах сирени / Ветки, те, что нынче отцвели»; «И белые нарциссы на столе, / И красное вино в бокале плоском / Я видела как бы в рассветной мгле»; «Хорошо здесь: и шелест и хруст. / С каждым утром сильнее мороз. / В белом пламени клонится куст / Ледяных ослепительных роз». Не менее прекрасны и разнообразны цвета и оттенки небес, лунного света, осенних и летних дней. Здесь целая радуга красок, ярких и скромных, нежных и звучных: «Над городом древним алмазные русские ночи / И серп поднебесный желтее, чем липовый мед»; «Казалось, небо сожжено / Червонно-дымною зарею»; «Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный, / И крики журавлей, и черные поля»; «Осень смуглая в подоле / Красных листьев принесла»; «Широк и желт вечерний свет, / Нежна апрельская прохлада»; «Пустых небес прозрачное стекло»; «Тот август, как желтое пламя, / Пробившееся сквозь дым»; «Стоит на небе месяц чуть живой / Средь облаков струящихся и мелких». Живописная палитра Ахматовой поистине неисчерпаема.

Но вот что примечательно. Грубая, горькая, простая материя лебеды и полыни, крапивы и подорожника соседствует с хрупкостью осенних роз, прозрачной ясностью небес, душистой теплотой летнего ветра. И тут нет никакого контраста, взаимоисключения, разрыва. Это — совокупность, единство, полная чаша матери-природы, жизни. Одно переходит в другое. И Ахматова стремится единым духом и взором, одной стиховой фразой или строфой объять сокровища разной казны. И тогда возникают эти удивительно сплавленные строки: «Бессмертник сух и розов. Облака / На свежем ветре вылеплены грубо. / Единственного в этом парке дуба / Листва еще бесцветна и тонка»; «И малиновые костры, / Словно розы, в снегу цветут». Краски и смыслы, невероятно уда-

ленные друг от друга, объединяются плавным ритмическим жестом и неожиданно продолжают друг друга, как розовое пятнышко бессмертника, грубая белизна облаков и бесцветная еще форма тонкого дубового листка, как малиновый костер, уподобленный розе в снегу, как этот вот переход: «крапива запахла, как роза, но только сильней». Можно сказать, что Ахматова совмещает лед и пламень. Но при этом ни лед не плавится, ни пламень не гаснет. Они одинаково причастны к гармонии.

Тайна открытия этого перехода, этого единства для Ахматовой и есть тайна ремесла, тайна поэзии, тайна жизни. Первые критики, противопоставляя эстетику Ахматовой символизму, склонны были чрезмерно подчеркивать самоценность ее образа и слова. Они значат только то, что значат, не больше, но и не меньше. Однако на самом деле в ее поэзии нет этого неукоснительного эмпиризма. Причем поздней Анне Ахматовой яркая метафоризация куда более свойственна, чем ранней. «Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник», — сравнение совершенно невозможное в ее первых книгах.

Игн. Ивановский, знавший Ахматову в последнее десятилетие ее жизни, писал: «В колдовском котле постоянно кипело зелье из предчувствий, совпадений, собственных примет, роковых случайностей, тайных дат, невстреч, трехсотлетних пустяков. Было там и многое другое...

Котел был скрыт от читателя. Но если бы он не кипел, разве могла бы Ахматова в любую минуту зачерпнуть оттуда, придать неожиданную поэтическую силу незначительной детали?».[19]

В каждом ее стихотворении даже в неброских красках и сдержанных интонациях мы ощутим жар вдохновения, разлив чувств, прикосновение к тайне, без которых просто не может быть лирического сюжета, разных ступеней эмоциональной напряженности, движения мысли, поглощающих читательское внимание.

В стихотворении, избранном нами, тоже есть этот переход и эта тайна. Весь его «сор» и все выходки «некстати» оказываются как нельзя больше к месту и кстати. И запах дегтя, и трогательный одуванчик у забора, и «таинственная плесень на стене», которая ведет нас к совсем уже невыразимому и неявному, охвачены одним гармонизирующим жестом. И их неожиданное соседство оказывается содружеством, складывается в музыкальную фразу, в сладостный стих, что «задорен, нежен» звучит «на радость» всем.

Это заключение о радости типично для Ахматовой: оно продолжает один из главнейших мотивов ее поэзии и продолжается до конца дней. В ее лирике найдется немало страниц трагических и печальных. И, наверно, выстраивая ее драматические образы в один ряд, можно было б нарисовать образ поэта мрачного, скорбного, подавленного судьбой. Но Анна Ахматова не была та-

---

[19] Игн. Ивановский. О двух мастерах, «Север», 1969, № 6, стр. 114.

ким поэтом. У ее трагизма всегда существует тайна перехода в жизнелюбие. А ее радость неполна без еле заметной горечи, без тонкого налета грусти, а порой и без кружения у бездны на краю. Вспомним, что стихотворение, начинающееся строчкой «Все расхищено, предано, продано...», кончается совершенно неожиданно:

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

(229)

Стихотворение «Тот город, мной любимый с детства...», наполненное сетованием на безвозвратные потери, сожалением, что «все унеслось прозрачным дымом», подводит к удивительно сильному финалу:

И дикой свежестью и силой
Мне счастье веяло в лицо,
Как будто друг от века милый
Всходил со мною на крыльцо.

(259)

В стихотворении «Годовщину последнюю празднуй...» этот праздник трагических предчувствий завершается необыкновенным по силе единением жара и холода, отчаяния и надежды, смерти и жизни. А в итоге все-таки — победой жизни. «Фонари погребально горят», но

В грозных айсбергах Марсово поле,
И Лебяжья лежит в хрусталях...
Чья с моею сравняется доля,
Если в сердце веселье и страх.

И трепещет, как дивная птица,
Голос твой у меня над плечом.
И внезапным согретый лучом
Снежный прах так тепло серебрится.

(269)

Надо поистине любить жизнь, чтобы с такой естественностью соединить грозные айсберги и хрустальные льдинки, «веселье и страх», в холодную ночь последней годовщины прославить свою долю и «снежный прах» сравнить с теплом.

Это и есть тайна — тайна жизни. Ахматова не вкладывала в эту тайну какого-нибудь мистического содержания. В сравнении даже с колдовством многих наших молодых поэтов по поводу личного или исторического бессмертия ответ Ахматовой поразительно трезв и скромен:

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни звездой,
Ни родниковою водой,

Ни колокольным звоном —
Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

(307—308)

Но и гордость звучит в этом ответе. Предупреждение, что повторения не будет, что общения с живым человеком не заменят

никакие косвенные признаки угасшей его жизни. Жизнь несет благо сама в себе. Жизнь — в единственный и последний раз — это осуществление всех сил, полнота чувств, противостояние случаю, судьбе, смерти, это мужество, сравнимое с решительностью шиповника, встающего против девятого вала («Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово, / И встретить я была готова / Моей судьбы девятый вал»), это жизнь даже тогда, когда исчерпаны все силы: «Господи! Ты видишь, я устала / Воскресать, и умирать, и жить. / Все возьми, но этой розы алой / Дай мне свежесть снова ощутить». Строки эти написаны на семьдесят третьем году жизни!

Не только в давних любовных стихах, принесших ей когда-то славу, сказалась Анна Ахматова. Хрупкая «красавица тринадцатого года», как назвала она одну из своих современниц, проявила незаурядную силу характера, стойкость и волю, осуществленную в искусстве поэзии. Ее диалог с природой, с жизнью, с людьми был напряженным, страстным и правдивым.

В. Е. Холшевников

*

В. МАЯКОВСКИЙ «ТАМАРА И ДЕМОН»

Стихотворение «Тамара и Демон» — одно из программных у Маяковского; особенно тесно оно связано с «Юбилейным», написанным несколько раньше, но в том же 1924 году. Сближает их и тема — отношение к поэзии прошлого, и широкая ассоциативность, позволяющая обогащать основную тему рядом побочных, порой очень важных, и характер образов, и сходство композиции. Похож и «сюжет» обоих стихотворений: лирическое «я», поэт Маяковский, беседует в первом с ожившим памятником Пушкину, во втором — с лермонтовской героиней и самим Лермонтовым. В первом Маяковский назван по имени, во втором — нет. Но автобиографические детали, разговор от первого лица, самый тон разговора настоятельно подчеркивают тождество «я» и автора. Однако в ходе развития «сюжета» характер лирического «я» меняется — это все тот же Маяковский, но видимый как бы под разными углами зрения. Лирическое «я» в «Тамаре и Демоне» — одновременно и автор, говорящий от себя, от своего имени, и персонаж, объект изображения; поэтому отождествлять их не следует. В дальнейшем герой будет называться условным именем — Поэт.

В первых строфах стихотворения Поэт встречается с воспетым и «перепетым» романтиками Кавказом. Сначала он говорит о природе и поэзии с грубоватой насмешкой, затем, загипнотизированный «красотою нетроганной», гневно корит себя. Внезапно начинает развиваться фантастический на первый взгляд сюжет: Поэту является лермонтовская Тамара, Поэт очаровывает ее, к «счастливой парочке», презрев времена, сходит Лермонтов: все трое оказываются за одним пиршественным столом. Такова в самом общем виде схема композиции стихотворения. Однако фантастичность здесь мнимая, как сомнительно и наличие сюжета в буквальном смысле этого слова: стихотворение, начиная с появления Тамары, строится на реализации метафоры.

С первых лет творчества реализация метафоры — один из излюбленных поэтических приемов Маяковского, она нередко лежит в основе композиции значительных фрагментов в поэмах и целых лирических стихотворений (например, пляска нервов в «Облаке в штанах», стихотворение «Вот как я сделался соба-

кой»). Развернутую реализованную метафору (или метонимию, безразлично: когда они превращаются в самостоятельную картину, может исчезнуть грань не только между сравнением и метафорой, но и между метафорой и метонимией) представляют собой и такие программные стихотворения о поэте и поэзии, как «Необычайное приключение...», «Юбилейное» и «Тамара и Демон». Последнее роднит с «Необычайным приключением...» общая композиционная схема: сначала Поэт насмехается над Солнцем (Кавказом, романтикой), затем положение контрастно меняется. Поэт испытывает раскаяние, в финале конфликт разрешается, обе стороны оказываются равными, достойными друг друга. Такая трехчастная композиция (как бы теза, антитеза, синтез) позволяет не только применить столь частый в лирике контраст образов, но и усилить его любимой Маяковским гиперболизацией. В «Тамаре и Демоне» композиция сложнее, чем в «Необычайном приключении...», третья часть здесь не просто финал, лирическое разрешение двух контрастных тем, а самостоятельное сложное построение: концовка стихотворения, приход Лермонтова к «счастливой парочке», разрешает сложный ряд противоречий не только первых двух частей (строфы 1—7; они по отношению к последней части являются вступлением, проясняющим тему), но и главной, третьей части (строфы 8—18).

В композиции лирического стихотворения очень важен его зачин — стих, два, строфа, — настраивающий читателя на тот эмоциональный ключ, в котором звучит все стихотворение, иногда также сразу вводящий в тему (достаточно вспомнить «Я вас любил...», «Выхожу один я на дорогу...», «Заунывный ветер гонит стаи туч на край небес...»).

Но тема (реже — эмоциональный ключ) может быть задана еще раньше лирического зачина — в заглавии. Некоторые поэты легко без них обходятся, но у Маяковского стихотворений без заголовков — считанные единицы; он, как известно, придавал заглавиям большое значение. Важно оно и здесь. Заглавие стихотворения «Тамара и Демон» сразу вызывает ассоциации с поэзией Лермонтова. Поэтому первая строка как бы накладывается на заглавие, ассоциативно с ним соотносится. Начальные слова: «От этого Терека...», благодаря ассоциации с заглавием вызывают из памяти читателя все Тереки Лермонтова, больше того, становятся как бы отзвуком всей романтической кавказской темы у Лермонтова.

Окончание первого стиха «...в поэтах истерика» увеличивает количество ассоциаций. В поэтах, а не в поэте — значит, не только у Лермонтова, но у всех, кто писал о Тереке, о Кавказе, писал в приподнятых романтических тонах. Интересно, что в черновике первоначально было «в поэте истерика».[1] Заменив единст-

[1] В. В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. VI, Гослитиздат, М., 1957, стр. 434. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются том и стр.

венное число множественным, Маяковский значительно расширил круг ассоциаций.

В слове «этого», кроме основного указательного, конкретизирующего значения, в разговорной речи может заключаться оттенок пренебрежения. Но слово «истерика» в применении к высокой романтической поэзии, и прежде всего к Лермонтову, уже явно звучит иронически-пренебрежительно и вызывает в памяти футуристические декларации, сбрасывание классиков «с парохода современности» и т. п.

Все эти образы, все оттенки настроений и чувств выражены всего в четырех знаменательных словах, звучащих как афоризм и благодаря краткости, и вследствие ритмической отточенности и завершенности. Более подробный разбор строфической и ритмической организации стихотворения будет дан ниже, здесь только об этом одном стихе.

По начертанию — это один стих, входящий, как увидим далее, в сложную, отличную от других первую строфу. Но ощущение его законченности создается потому, что он делится по смыслу и по ритму на два симметричных полустишия. В обоих — одинаковый размер, двустопный амфибрахий; они зарифмованы. То, что они войдут в более сложную строфу, что рифма окажется внутренней, читатель услышит потом, пока же, при первом чтении, слух воспринимает не один стих, а двустишие из коротких стихов. Более того, оба двустишия состоят из двух слов, каждое из которых перекрестно рифмуется: «От этого — Терека — в поэтах — истерика». Вдобавок все четыре слова связаны сильным, с ударной гласной, звуковым повтором: *эт—те*. Получается почти четверостишие из четырех рифмующихся слов (почти, потому что разломать полустишия еще на половинки мешает размер: амфибрахий исчезает; хотя для Маяковского классический размер отнюдь не обязателен, но раз он появился, слух его фиксирует — сознательно или бессознательно, безразлично). Напряженность семантическая (афористическая сжатость, смысловая и стилистическая контрастность) и звуковая (ритмическая симметрия, сплошная рифма) придает зачину исключительную выразительность.

В следующих четырех стихах насмешливое отношение к Тереку усиливается, обрисовывается образ поэта-футуриста, свысока третирующего романтическую поэзию и любование красотой экзотической природы: он *поплевывает* в Терек, сует в пену палку. Следующее, 2-е четверостишие расширяет круг литературных ассоциаций: появляются Есенин, Луначарский — при этом с той же пренебрежительной экспрессией, хотя и не совсем одинаковой. Из всего сложного комплекса понятий, которые вызывает у нас имя Есенина, взята только одна сторона — богема, пьянство, дебоши. Луначарский, защитник классиков от «левых» наскоков, охарактеризован иронически: он «сорганизовал» Терек проездом на курорт. Таким образом, насмешливое отношение

к поэзии прошлого распространяется и на современную литературу.

Терек, от которого впадают в истерику, Терек, «сорганизованный» Луначарским, — это уже не просто река, а символ романтики — Тамара и Демон, Лермонтов, вся романтическая поэзия. В то же время он остается совершенно конкретной пенистой рекой, в которую можно совать палку и поплевывать с берега.

Предметность образов и одновременно обобщающая метафоричность, превращающая их в символы, — одно из важных свойств поэтического видения мира у Маяковского. Ясно выражено оно и в разбираемом стихотворении.

Начальные строфы семантически не однолинейны: отблеск насмешки, с которой Поэт здесь ко всему относится, падает и на его собственную фигуру. О себе он говорит в том же сниженном разговорном стиле, что и о Тереке: «вразвалку», «поплевывал»... В пренебрежительном тоне слов о романтике начинает звучать, пока еще слабо, романтическая ирония, направленная по собственному адресу. Первые же слова третьей строфы, подчеркнутые звуковым повтором и рифмой («заносчивый нос»), резкий смысловой и стилистический контраст 3—6 строф с первыми двумя обнажают романтическую иронию, вводят новый мотив высокой патетики («стыну на грани я», «разит красотою нетроганной»), которая как бы прорывается сквозь скрывавшую ее грубоватую насмешку. Эта часть — романтический гимн дикой романтической природе, сожаление о времени, бездарно потраченном на «славу, рецензии, диспуты».

Но эта часть не просто антитеза первой, как было в «Необычайном приключении...», композиция здесь сложнее: за взлетом поэзии, «красотою нетроганной», сразу следует проза: Коган; затем опять подъем — «дикость и выступы» — и падение к «рецензиям» и «диспутам». Внутри строфы, в пределах одной фразы контрастно противопоставляются поэзия и прозаическая суета литературной жизни, экзотика природы и собирательные «Красные нивы», вдохновение и построчные гонорары. Слова, относящиеся к противоположным, в обычной речи не сочетающимся семантическим и стилистическим группам, сталкиваются вместе, что образует игру, переливы их смыслового и экспрессивного значения, рождает ряд ассоциаций.

Особенно отчетливо такой семантический и экспрессивный контраст проявляется здесь в рифмах: «заносчивый нос» — «гипноз»; «красотою нетроганной» — «Когану»; «выступы» — «диспуты»; «даром» — «гитарам» и т. п. Известно, что Маяковский придавал рифмам большое смысловое значение, ставил «самое характерное слово в конец строки» и доставал «к нему рифму во что бы то ни стало» («Как делать стихи», XII, 106).

М. П. Штокмар справедливо говорил о том, что рифмы Маяковского не просто несут большую смысловую нагрузку, но часто определяются темой стихотворения и в какой-то мере ее выра-

жают.[2] Отметим, что в стихотворении «Тамара и Демон» зарифмованы слова: Терека, Луначарский, Когану, диспуты, Тамарой, гонорар, Лермонтов, мифология, Пастернак, Тамара, книг, Тамарочка. И это, конечно, не случайность, как не случайность и то, что все рифмы здесь — виртуозные («громкогромыхающие», как их называл Маяковский): «Терека» — «истерика», «Есенин в участке» — «Луначарский», «Нетроганной» — «Когану», «выступы» — «диспуты», «лирики лента» — «Лермонтов», «от бога я» — «мифология», «сторона» — «Пастернак», «помарок» — «Тамара» и т. д.

Литературные ассоциации, начиная с первой строки, настойчиво нагнетаясь, пронизывают все стихотворение. «Вспомогательные образы» помогают «вырастать... главному», — говорил Маяковский в статье «Как делать стихи» и, приведя одно сравнение из стихотворения «Сергею Есенину», пояснял: «Взято сравнение из литературной жизни потому, что вся тема литераторская» (XII, 108).

Эти слова вполне применимы и к стихотворению «Тамара и Демон»: здесь тоже «тема литераторская», и даже не одна, а ряд тесно связанных между собою тем, актуальных в то время для Маяковского.

Центральная тема здесь — отношение советского поэта Маяковского к классической поэзии вообще, к романтической лирике Лермонтова и ко всей романтике в частности. Эта тема возникает с первого стиха, проходит через все стихотворение, последние строки ее завершают; она — композиционный стержень стихотворения. В 1924 году она была очень важной для Маяковского.

В сознании большинства читателей Маяковский был еще тогда футуристом, презиравшим классику. И хотя для самого поэта футуристический нигилизм уже был вчерашним днем, для такого мнения были еще основания. В статье «В кого вгрызается Леф?», написанной за год до «Тамары и Демона», Маяковский отмежевался от лозунга о сбрасывании Пушкина, Достоевского и Толстого «с парохода современности», но признание классиков звучало здесь еще двусмысленно: их книги оценивались прежде всего как книги, помогающие «безграмотным учиться на них». В то же время статья призывала бороться против тех, «кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действенную роль в сегодня» (XII, 45—46).

1924 год был для Маяковского годом серьезных раздумий и переоценки некоторых прежних ценностей; изменилось и его отношение к классике. Можно утверждать, не боясь ошибиться, что большую роль в этом процессе сыграла работа над поэмой «Владимир Ильич Ленин».

Как известно, Маяковский том за томом читал выходившее тогда первое издание сочинений Ленина, и трудно предположить,

[2] М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., 1958, стр. 6 и далее.

что высказывания Ленина об отношении к культуре прошлого могли пройти мимо его внимания.

Работая над поэмой, Маяковский размышлял о законах истории, о связи настоящего с прошедшим. Плодом этих раздумий были те страницы поэмы, в которых говорится об исторической неизбежности возникновения марксизма-ленинизма. Такие идеи были несовместимы с футуристическим третированием прошлого. Свое новое отношение к классической литературе поэт выразил не в статьях, но в лирических стихотворениях.

В «Юбилейном» провозглашается близость Пушкина нашим дням. «Тамара и Демон» продолжает и развивает эту тему. В начале стихотворения (строфы 1 и 2) Поэт выражает мысли и чувства, которые сам Маяковский декларировал еще так недавно; во второй, контрастной части (строфы 3—6) Поэт покорен Тереком, Кавказом, романтикой. Последняя строфа этой части (7) эффектно завершается появлением Тамары (оно было подготовлено упоминанием башни, стоящей над Тереком, как в стихотворении Лермонтова «Тамара», но все же воспринимается как поэтическая неожиданность). Имя стоит в конце стиха, строфы, части — оно трижды подчеркнуто ритмом, рифмой, композиционным членением. Тема кажется исчерпанной: поэт покорен Кавказом, Лермонтовым, романтической поэзией прошлого, к нему пришла лермонтовская героиня. Композиционный ход как будто бы завершен, но концовка не наступает, происходит какая-то подмена. Заглавие обещает Тамару и Демона, а последний стих противопоставляет Тамаре не Демона, а самого Поэта.

Противопоставление очень сильное. Слово «я» контрастно слову «Тамара» по положению в стихе (начало и конец), оно сильно подчеркнуто ритмически: Маяковский отделил его переносом и ступенькой, тем самым оно произносится с ударением полной силы (необычным для местоимения), ударением сверхсхемным, на слабом месте стиха, поэтому особенно заметным. Вместо Тамары и Демона — *Я* и Тамара.

В развитии сюжета роль Тамары пассивна: она почти статист, фигура молчаливая. Вся эта часть стихотворения занята монологом Поэта, монологом не столько любовным, сколько литературным: о песнях и гонораре, о непрерывности лирической ленты, о Лермонтове, о силе страсти Поэта, Демоне и даже Пастернаке. Упоминание Пастернака весьма многозначительно. Словосочетание «про это пишет себе Пастернак» не случайность. Всего за год до стихотворения «Тамара и Демон» Маяковский закончил поэму «Про это», прозрачным многоточием расшифровав в прологе заглавие: про любовь. А еще годом раньше вышла книга стихов Пастернака «Сестра моя жизнь» с надписью: «Посвящается Лермонтову», открывающаяся стихотворением «Памяти Демона».

В тринадцатой строфе (из восемнадцати) появляется и у Маяковского, наконец, обещанный в заглавии Демон — но не могучий

и гордый дух зла, а незадачливый соперник Поэта. Функция этого образа — возвеличить реальную жизнь, перед которой сам Демон лишь нечто вторичное и условное.

Но, по-видимому, есть у Демона в стихотворении и другое значение. Когда появляется Тамара, оказывается, что она — и героиня «Демона» и героиня одноименного стихотворения Лермонтова — сладострастная и свирепая царица. Об этом говорят и башня над Тереком, и поведение самой Тамары («Взъярилась... к кинжалу рука»). Наконец, дважды она прямо названа царицей. Но в стихотворении «Тамара» Демона нет, а Демон из одноименной поэмы любил другую Тамару — нежную и кроткую княжну. Происходит замещение одной Тамары другой. В чем тут дело?

Предположение, что это ошибка Маяковского, перепутавшего двух героинь, было бы наивным. Несмотря на всю конкретность изображения, Тамара прежде всего символ лермонтовской поэзии, и Маяковскому неважно, какая из двух Тамар перед ним. Важно, что каждая — из Лермонтова. И то, что одна неожиданно превращается в другую, со скрытой иронией подчеркивает метафорическую (или метонимическую, в данном случае это не столь важно) суть образа.

Вообще ирония пронизывает все стихотворение. Сначала Поэт насмехается над Тереком, условным, стершимся поэтическим символом, потом сам становится предметом иронического самоизображения; затем он фамильярно, чуть свысока именует Лермонтова «гусаром». Но ирония все время смягчается переходами от одного настроения к другому, от насмешки и меланхолии, грусти, к восторгу любви.

Одно из средств создания такой эмоциональной насыщенности — столкновение слов и словосочетаний с различными, порой контрастными экспрессивными ореолами. Присмотримся с этой стороны к одной только одиннадцатой строфе.

> Чего кипятитесь,
>   как паровоз?
> Мы
>   общей лирики лента.
> Я знаю давно вас,
>   мне
>   много про вас
> говаривал
>   некий Лермонтов.
>
> (VI, 76)

Первая строка здесь — просторечие, уже перешагнувшее за грань, отделяющую его от вульгаризма, а следующая — поэтическая («лирики лента»). Далее нейтрально-разговорная третья и — совершенно неожиданное, вызывающее улыбку словосочетание «некий Лермонтов». Слова и фразы — самые обыкновенные, эффект не в них самих, а в неожиданном их тесном соседстве. На протяжении одного лишь четверостишия несколько раз ме-

няются и сталкиваются разные, часто несовместимые стили речи. Игра, переливы стилистических категорий от вульгаризмов до слов поэтических и высоких вызывают игру, переливы семантических, экспрессивных, эмоциональных значений, порождают то богатство ассоциаций, о котором говорилось ранее.

Велико значение стиля для создания предметности, конкретности образов. Первостепенную роль играет здесь обилие предметных деталей. Поэт выходит *из омнибуса,* идет *вразвалку, поплевывает с берега*, и так во всем стихотворении. Столь же важны словарь и фразеология. Словам, обозначающим родовые понятия, Маяковский обычно предпочитает слова, обозначающие видовые, а еще лучше — имена собственные. Зачем сообщается, например, что Луначарский «сорганизовал» Терек проездом в Боржом? Эти географические названия не нужны для развития сюжета, движения образов; можно было бы вместо Боржома назвать Ессентуки или другое место, а еще проще сказать: «проездом на курорт». Но в последнем случае уменьшилась бы конкретность, исчезла бы столь нужная примета Кавказа. Смысл такого подбора слов тот же, что и предметных деталей. Крайне важна для «опредмечивания» и повышения экспрессивности речи разговорная манера, вообще присущая Маяковскому. Все стихотворение построено как разговор с читателем: «*вот* башня», «*поди, подчини»,* и другие подобные обороты не только сообщают речи интонацию разговора, но и как бы вовлекают читателя в действие, делают его не просто собеседником, а как бы свидетелем того, о чем рассказывает Поэт.

Подчеркнуто-разговорному стилю речи соответствует и характер самого стиха. О ряде его признаков писали так много, они так устойчивы, что разбираемое стихотворение в этом смысле не отличается от других. Поэтому здесь нет нужды говорить, например, о рифме, можно отослать читателя к статье «Как делать стихи?» самого Маяковского и специальным исследованиям о его стихосложении.[3] Достаточно прояснена также роль «ступенек», делящих стих, строку на «подстрочия», — об этом ясно говорит Маяковский в названной статье; общеизвестны также замечания Р. Якобсона о «выделенности слов» в стихах Маяковского.[4] Г. О. Винокур в исследовании о языке Маяковского основное внимание сосредоточивает на тенденции отдельных слов и коротких сочетаний к синтаксическому обособлению.[5]

Однако, если некоторые вопросы стихотворной системы Маяковского достаточно ясны, другие, и весьма важные, до сих пор рождают сомнения и споры. Всегда ли деление на «подстрочия» рождает паузы, перерывы в речи? Являются ли эти паузы кон-

---

[3] Например: М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., 1958.

[4] Р. Якобсон. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. ГИЗ, Берлин, 1923, стр. 107.

[5] Г. Винокур. Маяковский — новатор языка. Гослитиздат, М., 1943.

структивным фактором особых размеров, созданных Маяковским?

Вопросы эти требуют специальных исследований. Здесь же, оставляя в стороне немаловажные, но особые проблемы декламации, выскажем предположение, что членение стиха на подстрочия, интонационно разграниченные (паузами или мелодическим контрастом — в данном случае несущественно), относится к области не метрики, а ритмики и экспрессивной окраски, что говорит о неразрывной связи элементов стиха и стиля у Маяковского. В качестве одного из аргументов в пользу такого утверждения можно указать, что, какими бы размерами ни пользовался Маяковский (а диапазон их в его репертуаре очень широк, от классических ямбов до акцентного, чисто тонического стиха), он всегда делит стих на подстрочия (будь то ранние «столбики» или поздняя «лесенка»). Так и в «Тамаре и Демоне».

Размер этого стихотворения — дольник на амфибрахической основе с урегулированным строфически чередованием четырехдольных и трехдольных стихов. Только в трех стихах из 73 анакруза нулевая: в двух трехдольных («Из омнибуса вразвалку»; «и не построчно, а даром») и одном четырехдольном («овладевает мною гипноз»). Но ритмический перебой заметно ослаблен тем, что во всех трех этих стихах первый икт (сильный слог), как нередко бывает в дактиле, безударен. Разница между тремя и четырьмя безударными слогами в начале стиха незначительна.

В отличие от классических трехсложных размеров с постоянным интервалом в два слабых слога между сильными слогами в дольниках эти интервалы переменны — обычно либо два, либо один, с преобладанием двусложных, что и создает ритмическую инерцию трехсложника. Вслед за М. Л. Гаспаровым и А. Н. Колмогоровым схему дольника (без анакруз и клаузул) обозначают теперь обычно так:

—2/1—2/1— трехдольник и
—2/1—2/2—2/1 — четырехдольник.

Числа, разделенные косой чертой, обозначают предел колебаний количества слогов в интервале между сильными слогами, обозначенными чертой. Последний сильный слог всегда ударен (таково свойство русского стиха вообще).

В своем исследовании трехдольников[6] М. Л. Гаспаров выделяет несколько ритмических типов дольников и называет их условно по именам поэтов, пользовавшихся преимущественно данной формой: есенинский, гумилевский, цветаевский тип. «Маяковского» типа среди них нет, хотя Маяковский часто прибегал к дольнику. Объясняется это, вероятно, тем, что М. Л. Гас-

---

[6] М. Л. Гаспаров. 1) Статистическое обследование русского трехударного дольника. В кн.: Теория вероятностей и ее применения, т. VIII, вып. 1. Изд. «Наука», М., 1963; 2) Русский трехударный дольник XX в. В сб.: Теория стиха, Изд. «Наука», Л., 1968 (полный текст).

парова интересовали только урегулированные, или «правильные», дольники, в которых междуиктовые интервалы колеблются только в пределах 2/1. Произведения, написанные таким стихом, есть и у Маяковского, но часто (и это для него характерно) он пользуется дольником, в котором встречаются строки с более свободной структурой, с амплитудой междуиктовых интервалов 3/1, а изредка и 3/0. К числу таких стихотворений относится «Тамара и Демон».

Стих с регулярно встречающимся интервалом от одного до трех слогов (—3/1 — 3/1—) — это уже не дольник, за ним утвердилось не очень удачное название «тактовик».[7] Но в «Тамаре и Демоне» стихов с одним трехсложным интервалом всего три из 73, т. е. 4%. Это, конечно, не тактовик, а дольник с более свободной, чем обычно, структурой — назовем его «неурегулированным» дольником.

Анализируя эволюцию дольника XX в., М. Л. Гаспаров указал, что поэты от десятилетия к десятилетию все чаще употребляют формы с неодинаковыми интервалами, чисто дольниковые: — 2 — 1 — («сова́л ему в пе́ну па́лку») или — 1 — 2 — («воды́ и пе́ны игра́ние»); процент полноударной, исходной формы — 2 — 2 — все уменьшается. У Маяковского в стихотворении «Тамара и Демон» наоборот: около трети стихов четырехдольных и до половины трехдольных составляют полноударные формы. Такая ясная метрическая основа позволяет с большей свободой пользоваться и более значительными отступлениями (три строки тактовиков) от ясно обозначившейся схемы. Четкая, создающая ощутимую ритмическую основу инерция трехсложника и в то же время большое разнообразие ритмических вариаций — такова характеристика дольника стихотворения «Тамара и Демон». Такой тип дольника мы можем назвать «маяковским типом». Его мы слышим в стихотворениях «Верлен и Сезанн», «Атлантический океан», «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» и многих других. В этом типе дольника интервал между сильными слогами может изредка сокращаться до нуля, ударения сталкиваются: «Люби́м, бли́зок мне́ океа́н»; в стихотворении «Тамара и Демон» таких строчек нет.

Очень характерна для Маяковского строфика стихотворения. За исключением первой, особой, все остальные 17 строф очень просты и четки по структуре: четверостишия с перекрестным чередованием четырехдольных и трехдольных стихов и соответствующей рифмовкой; в более длинных нечетных стихах рифмы обрывистые, мужские, в более коротких четных — более плавные, женские или дактилические. Таким образом, в длинных стихах клаузулы короткие, в коротких стихах — длинные, что смягчает контраст четных и нечетных. Заметим при этом, что рифмы жен-

---

[7] См.: М. Л. Гаспаров. Тактовик в русском стихосложении XX в. «Вопросы языкознания», 1968, № 5.

ские и дактилические метрически равноправны, те и другие «длинные», чередуются без видимого порядка, одинаково противопоставлены мужским. Поэтому две неравносложные пары рифм, нередкие у Маяковского в свободных композиционных формах, нисколько не нарушают четкую строфическую композицию разбираемого стихотворения. Вот эти пары: па́льчиком — пра́чка (8 строфа) и ле́нта — Ле́рмонтов (11 строфа). К числу дактилических рифм относятся и составные, в которых второе ударение метрически ослаблено («на гра́ни я́ — игра́ние», «о́браз твой — по́просту», «от бо́га я́ — мифоло́гия», «бо́ли я́ — тем бо́лее»).

Четверостишия четко завершены интонационно, нет ни одного строфического переноса; в конце каждой строфы стоит точка или эквивалентный ей восклицательный или вопросительный знак. Формально сомнение может вызвать только конец 10 строфы (обращение «Сударыня!»). Но восклицательный знак обозначает достаточно глубокую паузу и интонацию обособления.

Такая строфическая композиция типична для Маяковского. Знаменателен его рассказ о том, как, сперва «наработав» кирпичи-четверостишия, он потом начинает примерять, в каком порядке их располагать («Как делать стихи», XII, 107).

Композиция четверостиший проста: они симметричны, делятся пополам на два интонационно-ритмических периода. Внешним показателем этого, как и в конце строф, служит пунктуация: из 17 четверостиший после второго стиха в 13 стоит точка или эквивалентный ей знак, в двух — запятая, и только в двух строфах (5 и 6) нет знака, но нет и переноса. И вообще во всем стихотворении есть только один перенос, и тот внутри второй пары стихов четверостишия: «Кто видывал, / не усомнится, / что // Я / был бы услышан Тамарой». Выразительная функция этого переноса (подчеркивание «я», выделенного вдобавок «ступенькой») очевидна.

Симметрия четверостиший — постоянный признак напевного стиха, реже — возвышенно-патетического. Но напевность и Маяковский — вещи несовместные. Возникает вопрос, как могло возникнуть такое парадоксальное сочетание.

На материале одного стихотворения дать ответ нельзя. Но можно заметить, что Маяковский часто пользуется гораздо более свободными, чем здесь, метрическими конструкциями, в том числе акцентным стихом с неопределенным числом ударений, причем неравноударные строки распределяются по строфам без ощутимой закономерности, в случайной последовательности.

Маяковский никогда не пользовался свободным стихом (vers libre). Его стихи всегда зарифмованы. И свобода одного элемента стихотворной речи (в данном случае метра) требует для сохранения ритмичности, четкости других — в данном случае ясного разделения стихотворных строк рифмами и простоты строфических форм. Тут проявляется как бы закон обратной пропорциональности. Ослабление одного признака стихотворной речи вызывает усиление другого. (В классической поэзии — та же закономер-

ность, но в обратном виде: четкость метра позволяет пользоваться свободными и прихотливыми астрофическими формами — например, в поэмах Пушкина — и сложно построенными строфами, а также белым стихом).

В стихотворении «Тамара и Демон» простота строфы необязательна: размер достаточно четок. Но простая симметричная форма строфы стала для поэта, видимо, привычной. Особо — и более сложно — построена лишь 1 строфа. О первом ее стихе уже говорилось — он отчетливо обособлен как самостоятельная смысловая, интонационная, ритмическая единица — и в то же время связан с последующими строками в единое (и единственное в стихотворении) пятистишие со схемой *а а б а б*. И благодаря такой связи здесь установилось и иное сочетание клаузул — дактилических и женских, в этой строфе неравноправных (в отличие от всех остальных). А различие в звучании создает и смысловую обособленность; не только первый стих, но вся строфа приобретает композиционное значение лирического зачина.

Т. П. Голованова

*

В. ЛУГОВСКОЙ
«КУРСАНТСКАЯ ВЕНГЕРКА»

«Это было большое лирическое движение в область самого заветного, что есть у человека в жизни», — писал В. Луговской в своей «Автобиографии» (1957), вспоминая обстоятельства создания «Курсантской венгерки» и нескольких других стихотворений 1939—1940 годов.[1]

Надо представить себе во всех биографических подробностях то время, — а оно было непростым в жизни поэта, — чтобы оценить значение приведенного признания.

Конец 30-х годов... За плечами большого наполнения жизнь, большая поэтическая работа. Западный фронт гражданской войны, курсантские годы в Главной школе Всеобуча и в Военно-педагогическом училище, следовательская работа по борьбе с бандитизмом в Московском угрозыске, служба в Кремле, писательские поездки по Уралу, Средней Азии, Европе — и снова Западный фронт: корреспондентская деятельность во время похода советских войск в Западную Белоруссию и Украину.

Бурные годы рождали звонкую поэзию послереволюционных лет, героическую романтику, иногда, может быть, излишне прямолинейную у поэта, по позднейшим его самооценкам. Были и поиски новых путей: открытие «простоты» жизни — и аскетическая, антиромантическая «сухость» стиха; преклонение перед «вещностью» жизни — и отказ от лиризма как слишком личностной поэтической позиции. Были пережиты увлечение конструктивизмом, РАПП. Были изданы сборники «Сполохи» (1926), «Мускул» (1929), «Страдания моих друзей» (1930). Позднее появилась исполненная нового содержания, свежего ветра путешествий книга «Большевикам пустыни и весны» (ч. 1 — 1931, ч. 2 — 1933).

Во второй половине 30-х годов поэт совершил поездку за рубеж, потом на свой родной Север, жил напряженно, заново приглядываясь к людям, прислушиваясь к голосу своего сердца. В «Автобиографии» он рассказывает об этом времени: «После смятенной Европы, полной страхов и надежд, меня с какой-то особенной силой потянуло к теме нашей советской родины и, даже

---

[1] Вл. Луговской. Раздумье о поэзии. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 22.

точнее, к советской России. В это время я стал писать маленькие поэмы.., снова вспомнил гражданскую войну, свою юность, станцию Лозовую и даже нашу курсантскую венгерку в школе Всеобуча ...много писал, вернувшись опять к моей любимой лирической теме».[2]

«Курсантская венгерка» вошла в книгу «Новые стихи», изданную в первые военные дни 1941 года. Книга была насквозь лирическая и отличалась высоким одухотворенным историзмом, соприкасавшимся с самыми трепетными темами современности.

Исторические реалии в стихотворении точны и впечатляющи. Прежде всего определено время действия— до года, месяца, часов. «Идет девятнадцатый год», стынет «декабрьское небо», прощальная темная ночь потревожена неверным пламенем коптилок.[3] В ином, лирическом отсчете времени это — пауза, «пауза между ударами маятника часов», короткая пауза между боями гражданской войны. Едва успел отгреметь последний из них — и уже нависло ожидание нового, который может в любую минуту ворваться в судьбу каждого, призвать солдат революции по первому сигналу тревоги, по зову горниста, играющего поход... Пауза заполнена дыханием молодости. В холодном беломраморном зале курсанты танцуют венгерку. Валторны духового оркестра поют о радостях «привала», о любви, о подругах.

В стихотворении повествование эмоционально течет по двум руслам. Одно из них — реальный исторический план, суровое время гражданской войны. Второе — заветный мир молодости с ее мечтами, чувствами и вечным стремлением к счастью.

Печальны приметы времени: «полгода не ходят трамваи» и «холодно в зале суровом», танцуют девушки «в кофточках старых, в чиненых тупых башмаках», но «навек улыбаются губы навстречу любви и зиме...». Тональность элегическая в музыке естественно переходит в тональность торжественную, мажорную: «Поют беспечальные трубы, литавры гудят в полутьме»; «Оркестр духовой раздувает огромные медные рты...». Это — тема долга, суровой военной необходимости — «Россия курсантов зовет». Здесь сама история приобретает лирическое звучание. Памятные, прекрасные часы в жизни поэта — мы уже знаем, насколько автобиографично это стихотворение, — органично вписываются в биографию страны как отблеск личной судьбы и как явление общезначимое. В стихотворении нет *одного* лирического героя. Это — повествование о всех живущих единой мыслью, единым чувством, единым дыханием. Поэтому и не названо в таком точном по всем другим реалиям стихотворении географическое место действия. Это — Россия, Россия молодая, революционная. Идет девятнадцатый год, третий год революции...

---

[2] Там же, стр. 21—22.

[3] Цитируется по изданию: Вл. Луговской. Избранные произведения в двух томах, т. 1. Гослитиздат, М., 1956, стр. 29—30.

В каждой строфе — два одинаково сильных чувства: ощущение войны в тех или иных ее приметах и ощущение силы жизни в ее молодом и тоже лирическом восприятии. Уже во вступительном четверостишии, где первая половина строфы вводит нас в атмосферу военных будней — строевых поверок, побудок, походов, а вторая как бы демонстрирует крупным планом кадр: «курсанты танцуют венгерку», мы получаем композиционный образец других строф: соединение в том или ином порядке двух мотивов, двух равноправных лирических начал.

Комроты спускается сверху,
Белесые гладит виски,
Гремит курсовая венгерка,
Роскошно стучат каблуки.
. . . .

И шелест потертого банта
Навеки уносится прочь —
Курсанты, курсанты, курсанты,
Встречайте прощальную ночь!
и т. д.

Каждое из этих лирических начал имеет свой сюжет. Гражданское начало предстает в видениях «заветной» дороги — «на юг и на север — вперед», в мысленно возникающих картинах неизбежного расставания, разлуки с любимой, заснеженного перрона.

Тревожные своды вокзала,
Курсантский ночной эшелон...

Но «пока не качнулась манерка, пока не сыграли поход, гремит курсовая венгерка...».

Сюжет второго, интимного лирического начала — сам танец. В нем встречаются и переплетаются между собой обе линии. Безудержное, безостановочное движение поглощает и печаль и тревоги, сообщает потребности «большим перемолвиться словом, покрепче подругу обнять» звучание недосягаемой мечты. Любовное чувство приобретает в прощальную ночь черты высокого товарищества:

Четвертку колючего хлеба
Поделим с тобой пополам.

Все, о чем говорилось выше, — рассказ о танце, повесть одного танца. Мы узнаем о настроениях и чувствах, словах и мечтах, рождаемых обстоятельствами и подробностями этого танца.

В искусстве испокон веков учтенная вещь — выразительные лирические возможности танца. Самые истоки поэзии восходят к ритуальному, возникшему в трудовом процессе древних людей танцу с его ритмами, содержательным наполнением, связями с жизнью природы и общества. В наши дни мы можем судить о старейших синтетических формах искусства, включающих в себя слово, пластику, мелодию, ритм, по фольклору, сохранившему удивительные образцы плясовых ритмов с запевками, песен, сопровождающихся движением, хороводных, сюжетных и драматизированных «действ».

О социально-исторической и национальной природе танца, естественно сочетающего в себе взволнованное слово, подсказан-

ный бытом народа жест, природную музыкальность и темперамент, писал Гоголь. В статье «О малороссийских песнях» (1833) он обращается к истокам эмоциональности песенного искусства, возникавшего в теснейшем слиянии с искусством танца: «Песня сочиняется не с пером в руке, не на бумаге, не с строгим расчетом, но в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего».[4]

Поэтическое — и аналитическое — представление Гоголя о танце со всем блеском проявилось в описании танца запорожцев в «Тарасе Бульбе». Это описание многосоставно: мы узнаем, что́ за танец «Казачок», получивший название «по своим мощным изобретателям»; из каких движений он состоит (дробь, скачок, присядка, «гопаки», «трепаки» и т. д.); какие черты сообщает ему характер народа — он весь от земли и имеет первородную силу, танцоры бьют «по тесно убитой земле» круто и крепко, земля глухо гудит на всю округу, казачок «вырабатывают» ногами, «отдирают» от земли, «выбивают» звонкими подковами сапог; это пляс, по характеру исполнителей, стремительный, воинственный и лютый — вихрем несутся они по земле, «чертом» заломив шапку, тесня и попирая толпу музыкантов; это танец демократический — последний жупан, сброшенный казаком в пылу пляски, тут же им пропивается, и, наконец, это танец, впечатляющий своей массовостью. Гоголь подчеркивает это обстоятельство, сопроводив свою мысль единственной в повествовании ремаркой об эмоциональном восприятии танца: «Толпа чем далее росла; к танцующим приставали другие, и нельзя было видеть без внутреннего движенья, как вся толпа отдирала танец самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир...». Если сравнить приведенное описание со статьей Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» (1831), где за скульптурой, за пластикой признается право утверждать в веках гордую и чувственную красоту человека, за живописью — его связь с природой и историей, соединение чувственного с духовным и за музыкой, которая — вся порыв, передавать страсть и смятение души, то мы увидим, что Гоголь сочетает в своем рассказе именно эти впечатления в словесном изложении. По признанию писателя, олицетворением гармонии, достигнутой классическим искусством Греции, был «мир, несущийся в стройной пляске, при звуке тимпанов, в порыве вакхических движений».[5]

Как видим, в подходе Гоголя к эстетике танца отсутствует *личностное* начало. Но в процессе развития лирической поэзии XIX века это начало все более и более заявляло о себе.

---

[4] Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. 8, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 95.

[5] Там же, т. 2, стр. 63; т. 8, стр. 9.

Прослеживая различный смысловой и стилистический характер обращений поэтов к танцу как к объекту повествования, можно сделать не лишенные интереса заключения о расширении и обогащении выразительной сферы словесного искусства, в данном случае поэзии, средствами синестезии: описательно-зрительной, звуковой, ритмической передачей впечатлений, рождаемых другими видами искусства.

Вспомним строки пушкинского лирического отступления в «Евгении Онегине», посвященные Истоминой:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.
Все хлопает..[6]

Здесь имеет значение и описание театрального интерьера, и самый танец, соотнесенный с конкретным историческим именем балерины, и эмоциональная атмосфера спектакля («Партер и кресла, всё кипит; / В райке нетерпеливо плещут»; «Всё хлопает...»), и прежде всего — лирическая экспозиция рассказчика:

Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?..[7]

Лиризм эпизода лежит в основном за пределами непосредственного описания танца, — он относится к строю мыслей и чувств автора-героя, вспоминающего о былом, об эпизоде из сферы милого сердцу искусства. Главная черта танца Истоминой — его грациозность, легкость. Это «душой исполненный полет» танцовщицы, которая «летит, как пух от уст Эола». Ритмическая музыка стиха передает динамику движений балерины. Вот она еще стоит, «блистательна, полувоздушна», «смычку волшебному послушна», «толпою нимф окружена»... Новый этап — «одной ногой касаясь пола, другою медленно кружит...». Постепенное накопление однородных определительных членов предложения, относящихся к главному субъекту действия («Истомина») и предшествующих обозначению действия («стоит»), и создает ощущение готовой кончиться неподвижности, медленности первых движений. В пятом стихе на два длинных многосложных слова приходится всего два ударения («Блиста́тельна, полувозду́шна»), остальное — слияние тактов, безударные стопы, редкое у Пушкина ритмическое явление вольного ямба (двойной пиррихий). Это ямб — не чеканный, ленивый, медлительный. «И вдруг прыжок, и вдруг летит...» — ямб запульсировал без перебоя, без пропуска ударных слогов, с естественным совпадением ритмических и инто-

---

[6] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 13.

[7] Там же, стр. 12.

национных ударений. Слова — короткие, односложные или двусложные, один за другим следуют повторы соседствующих слов и созвучий (вдруг—вдруг, летит—летит, совьет—разовьет, ножкой ножку). Так создается ощущение ритмичности, гармонии танца и строгости его классического рисунка. Поэт почти не прибегает к звукоподражанию, к экспрессивным, декоративным формам повествования, свойственным романтикам.

Сравним описание танца Тамары в поэме Лермонтова «Демон». Ему предшествует экзотическая картина владений Гудала — широкий двор, высокий дом среди кавказских утесов, с угловыми башнями, вырубленными в скале ступенями, по которым, «покрыта белою чадрой, княжна Тамара молодая к Арагве ходит за водой». За описанием дома следует изображение восточного пира в честь помолвки невесты. Здесь и танцует Тамара:

... бубен свой
Берет невеста молодая.
И вот она, одной рукой
Кружа его над головой,
То вдруг помчится легче птицы,
То остановится, — глядит —
И влажный взор ее блестит
Из-под завистливой ресницы;
То черной бровью поведет,
То вдруг наклонится немножко,
И по ковру скользит, плывет
Ее божественная ножка..[8]

Танец Тамары — сюжетная кульминация поэмы. Увидеть танец — значило для Демона возродиться к счастью любви.

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг.
Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук.—
И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты!..
И долго сладостной картиной
Он любовался...
. . . .
Прикованный незримой силой,
Он с новой грустью стал знаком;
В нем чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком.
То был ли признак возрожденья?[9]

Нарисованная Лермонтовым «сладостная картина» танца, в пластической своей части выполненная в традициях классической, пушкинской поэтики (средствами синтаксически-интонационными и ритмическими), заключает в себе еще и звуковой, колористический, эмоционально-экспрессивный эффекты (локальный экзотический фон: кавказское горное селенье, звук зурны, мерный всплеск ладоней, аккомпанирующий танцу, ассоциативная связь портрета Тамары с мотивами восточной живописи: черная южная ночь, полуночная звезда, сияющая, как очи красавицы; подобная пальме стройность стана, сверкающая россыпь волос; жемчужный фонтан гарема, цветение юга, узорный ковер, по которому скользит, плывет «божественная ножка» танцовщицы.[10] И наконец, «полный выраженья» порыв чувств, психоло-

[8] М. Ю. Лермонтов, Сочинения в шести томах, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 186—187.
[9] Там же, стр. 187—189.
[10] М. Врубель очень точно учел эти ассоциации в своих иллюстрациях к поэме Лермонтова «Демон».

гически подготовивших возрождение Демона, — все это органически сливается в единство восприятия танца Тамары, синестезически воссозданного Лермонтовым средствами романтической поэзии.

Еще шире диапазон вовлеченных в поэтику танца выразительных средств у Блока. Поэт нового века самую мысль, систему мышления облек полномочиями искусства. Как известно, критерием гармонического развития истории он полагал особого рода «музыкальность» — ритмы «музыкального напора». Отсюда и та значительная роль, которую он отводил поэтике танца. «Спляши, цыганка, жизнь мою» — вот масштаб выразительных возможностей этого искусства для Блока (см. стихотворение «Когда-то гордый и надменный...», 1910):

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной
Безумной, сонной и прекрасной
И отвратительной мечтой...

То кружится, закинув руки,
То поползет змеей, — и вдруг
Вся замерла в истоме скуки,
И бубен падает из рук...[11]

В поэтике Блока, кроме пластики, выразительной силы самого движения, кроме стихии чувств, также находящихся в беспрестанном движении, огромно эмоциональное наполнение пауз. По сравнению с лермонтовским «то вдруг помчится легче птицы, то остановится, — глядит», где остановка — лишь момент движения, подчеркивающий его стремительность, — у Блока «и вдруг вся замерла в истоме скуки, и бубен падает из рук» — момент содержательный, символический, осмысленный трагически как бесперспективность, остановка жизненных импульсов, смертная тоска. «Музыкальность» иссякает для сверстников «страшных лет России», как замер танец цыганки для Блока.

В цикле «Заклятие огнем и мраком» (1907), которому предпосланы в качестве эпиграфа стихи из Лермонтова, поэтом сливаются воедино стихия предреволюционного смятения и стихия вечных человеческих страстей. Сюжетом одного из стихотворений этого цикла является метель (символический прообраз поэмы «Двенадцать») и «пляска нежная» возлюбленной — бесконечный, быстротечный, вихревой круг.

Заверти, замчи,
Сердце, замолчи...
. . . .
Какой это танец? Каким это светом
Ты дразнишь и манишь?
В кружении этом

Когда ты устанешь?
Чьи песни? И звуки?
Чего я боюсь?
Щемящие звуки
И — вольная Русь? [12]

В этом цикле Блока звучит запечатленное в пластике и мелодике пляса предчувствие новых ритмов истории и новой музыкальности, ассоциирующейся у поэта с народными песенными и хоро-

---

[11] А. Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. III, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 194.

[12] Там же, стр. 280.

водными образами (тема «круга»). Не случайно стихотворение завершается в ответ на вопросы: «Чьи песни? И звуки? / Чего я боюсь?» — риторическим же вопросом: «Гармоника — ты?», обнаруживающим предугадывание демократических судеб «вольной Руси».

В советской поэзии 30-х годов появились лирические произведения, поэтика которых основана на противопоставлении эмоционального настроя, создаваемого словесным образом танца, миру чувств лирического героя. Так, в поэме Бориса Смоленского «Январь», лейтмотивом которой является неприятие застойного быта, порыв в большую, деятельную, созидательную жизнь, многие образы основаны на музыкальных впечатлениях: «Григ на черном льду рояля», мелодия старинного музыкального ящика. Одну из таких мелодий в поэме образует умиротворяющий ритм гавота:

Вечер упоенный
и сафьян зеленый,
Угольки в камине, время без забот...
Это — утомленный,
вежливо влюбленный,
тихо улыбающийся
медленный гавот.
Пахнет елкой вечер,
а на елке свечи
Догорают медленно, только для кого
Этот утомленный,
вежливо влюбленный
тихо улыбающийся
медленный гавот? [13]

Талантливое звуко- и ритмоподражание мелодии, глуховато, монотонно, замедленно звучащей в недрах старинного музыкального ящика, создает выразительный контрастный фон для концовки поэмы, в которой лирический герой, разбив уют, «как куклу из фаянса», уходит в «ночную жуть», чтоб «землю знать, как глобус, и ей, как глобусом, вертеть», оставляя за собой тех, кто силится «надеть на солнце от лампы синий абажур».

Танец как объект лирического повествования можно встретить у А. Прокофьева, М. Исаковского, Д. Самойлова и многих других. Получил распространение в советской поэзии и особый вид «песен-вальсов». Какое же место занимает В. Луговской среди других «певцов» и «художников» танца?

Во всяком случае можно сказать, что танец в его поэзии не случайный гость. Лирика Луговского не реже, чем у Блока, звенит вальсами и лезгинками, «перекатной» румбой и «немного философским» танго. Как в «Курсантской венгерке», в зрелой поэме В. Луговского «Дорога в горы» (по другому названию «Верх и низ») танец — сюжетная основа повествования. Он несет опорную мысль и настроение. Но в отличие от «Курсантской венгерки» он

---

[13] Из архива поэта Б. М. Смоленского, погибшего в боях Великой Отечественной войны.

включается наиболее органично в сферу эпическую, а не лирическую, характеризуя на этот раз не одухотворенность, а суетность и «приземленность» действующих лиц. Верх и низ — понятия в поэме социальные и символические. Героиня поэмы Верочка Ц. танцует у подножия горы, всеми помыслами своими устремленная туда, к верхам, к вершине представляющегося ей благополучия. А на горе в это время далеко не благополучно: история, врываясь в быт, расставляет свои социальные акценты.

Танец Верочки в этих обстоятельствах является таким же эффективным средством характеристики персонажа, как например портретная или речевая характеристика. Поэт доводит до совершенства пластическую выразительность повествования:

А Верочка танцует.
Очень трудно
Изобразить жестокое движенье
Тяжелых бедер.
Вера Ц. танцует...
Она танцует. Боже, сколько силы
В том повороте бешеной лодыжки,
Которая, как сталь гребного вала,
В движение приводит винт души...
. . . .
Танцует Верочка.
И повороты
Летящих ног на перекатной румбе
Все те же, словно при начале мира...[14]

У Луговского, как у многих больших художников века, жизненная достоверность образа выступает в различных эмоциональных аспектах авторского к нему отношения. Образы поэта возникают вновь и вновь то в лирическом, то в трагическом, то в ироническом освещении, как бы поворачиваясь перед нами разными сторонами. В поэме «Дорога в горы» «стереоскопические» функции принимает на себя метаморфоза танца.

Вот зазвучал всегда понятный для Луговского мотив молодости — стремление к счастью — и поэт находит для рассказа о танце Верочки легкие, всепрощающие слова.

Кругом огни. Блуждают смерть и горе.
Но Верочка танцует.
Что ж, пляши!
Рвись к сердцу, пролетай огнем бессмертным
Над городом, над портом, над землей,
Извечно радостной, над всем, что было,
Над нашим поворотом во вселенной.

И пластические детали танца в этом всечеловеческом освещении становятся легче, поэтичнее («...ресницы дымные подняв, / Танцуешь, гнешься, трепетно скользишь / Французскими большими каблуками...»). Параллель такому значению танца — в самой природе.

---

[14] Здесь и далее поэма цитируется по изданию: В. Луговской. Середина века. Изд. «Советский писатель», М., 1965, стр. 104—122.

Но как танцуешь ты, моя Земля!
Ты кружишься, ты медленно поводишь
Округлыми, кофейными плечами
В шелках морей, невероятно синих,
И вновь рассветом убиваешь ночь.

Но счастье Верочки бескрыло, несбыточные мечты ее низменны, эгоистичны:

Что нужно Вере?
Говоря по правде,
Лишь маленького счастья в новом доме
И мужа, только бы оттуда, сверху...

И в словесную «мелодию» танца врываются отчужденные ноты:

Танцуешь, Вера? Ну, танцуй, малютка,
Что ж рвешься ты сюда
и почему
Такая скорбь в твоих зрачках звериных?

Психологический и пластический «образ» танца сопровождается у Луговского впечатлениями звуковыми, — и тоже в разных психологических аспектах.

Значимы у Луговского и живописно-цветовые впечатления, сопровождающие танец. Так, постоянной деталью, составляющей зрительный образ Веры, выступает «безумно-синий», «сапфирный» цвет ее платья («Переливаясь синим, мрачным шелком, танцует Верочка...»), представляя сниженную параллель «шелкам морей, невероятно синих».

Как видим, Луговской вполне освоил традиции мастеров в синестезической поэтике танца. К ритмическим, пластическим, звуковым, цветовым характеристикам он добавил еще и обонятельные впечатления. Танцует Верочка, овеваемая «рыжим, ржавым ветерком причалов».

А рядом — парфюмерный магазин,
Огни ТЭЖЭ. И это сочетанье
Плохих духов и рыжей дикой жизни...
Мне так понятно.
Вот откуда ты
Родилась, Верочка. Дрожит буфетик
От бешеного танца...

Ответным впечатлением доносится «грустный запах мыла» с обреченной «горы», о которой мечтает Верочка.

В «Курсантской венгерке» по сравнению с «Дорогой в горы» обращает на себя внимание кажущаяся скупость выразительных средств. Но впечатление это обманчиво, на самом деле перед нами — сложно организованное и богатое поэтическими находками целое. Лексика стихотворения избирательно точна. Она раскрывает его содержание в двух аспектах — историческом и личностно-временном; двухрусловая композиция произведения фи-

лигранна и изящна, законченна в каждом отдельном звене и образует в целом замкнутую структуру, ритмически охватывающую отдельные звенья.

Из всех потенций поэтического слова Луговской выделяет, как на это указывает название, образно-пластические его возможности.

В «Курсантской венгерке» нет ритмоподражания собственно венгерке, но все стихотворение организовано на троекратных акцентах (трехстопный амфибрахий), ближе всего примыкающих к интонационному строю разговорной речи и к распространенным песенным метрам, что создает впечатление безыскусственной мелодичности. Очень осторожно пользуется поэт и лексическими повторами, имитирующими мерные движения танца. В стихотворении их всего два («Тревога, тревога, тревога!..», «Курсанты, курсанты, курсанты...») — ровно столько, сколько повторяется хронологическая подробность «Идет девятнадцатый год», относящаяся не столько к эмоциональному, сколько к эпическому ряду повествования. Но есть в самом синтаксисе такая симметрия речевых элементов, такая система мелодических тонов и аллитераций, что необходимый поэту ритмический рисунок с неизбежностью запечатлевается в сознании читателя. В самом деле, обратимся к первой и последней строфам стихотворения, образующим кольцевую структуру.

Сегодня не будет поверки,
Горнист не играет поход.
Курсанты танцуют венгерку, —
Идет девятнадцатый год.
. . . .

Пока не качнулась манерка,
Пока не сыграли поход,
Гремит курсовая венгерка...
Идет — девятнадцатый год.

Метр здесь, как и всюду, правильный, четкий: амфибрахий без смещения ударений, что характерно для стиха не «говорного», а певучего, отвечающего танцевальному ритму. И синтаксис поддерживает эту правильность ритма: глагольные формы в каждой фразе находятся почти на одинаковом месте, третьи стихи каждой строфы синтаксически параллельны, а четвертые совпадают, хотя и с расширением смыслового диапазона в конце. Анафора (Пока... Пока...) смыкается с эпифорой, в результате образуются пересекающиеся синтаксические кольца внутренние (для строфы) и внешние (для всего стихотворения). Композиционный ритм поддерживается фоникой. В одной строфе — мягкое, но устойчивое повторение звуков *в—л—р* («*В*а*л*то*р*ны о да*л*ьнем п*р*и*вал*е, / О пе*рв*ой люб*в*и го*вор*ят...»), в другой — аллитерируются подобные шепоту звуки *ж* и *ш* («Засне*ж*енный, черный перрон, / Трево*ж*ные своды вокзала, / Курсантский ночной э*ш*елон...»), в третьей — печальные, как стон, гласные *у* и *ю* чередуются с *б* и *п*. («Навек *у*лы*б*а*ю*тся г*уб*ы навстреч*у* л*юб*ви и зиме. / Поют бес*п*ечальные тр*уб*ы, литавры г*у*дят в *п*ол*у*тьме...»). «Беспечальная» игра духового оркестра, «роскошный» стук каблуков танцую-

щих пар уравновешиваются грустным шелестом потертого банта уносящихся девушек, поскрипыванием курсантских военных ремней — недолго длиться этому мерному, прощальному звуку!

Ничто в стихотворении не производит впечатления нарочитости — ни звуковой, ни световой фон танца. Полузвук и полусвет дополняют друг друга, создавая настроение печальное и торжественное. Тихо мерцают коптилки, не в силах проникнуть сквозь «склад темноты», летают и кружатся пары, —

> Лишь тени качают крылом,
> Столетние царские люстры
> Холодным звенят хрусталем...

Вся атмосфера в целом не только поэтична, но и проникновенно человечна. Так думали, так чувствовали люди в паузу между ударами двух огромных войн на земле. Как всякое глубокое лирическое произведение, «Курсантская венгерка» повествовала не только о прошлом, не только о вечно живом в мире человеческих чувств, но и содержала предчувствие будущего — будущих тревог и радостных стремлений к простому человеческому счастью. Вот почему это стихотворение получило высокую оценку со стороны современников и до конца было любимо и значимо для самого поэта.

К. Симонов, считавший «Курсантскую венгерку» «одним из самых лучших стихотворений о гражданской войне», писал и о том, что она овеяна «дымкой печали то ли позднего раздумья, то ли предчувствия уже накатывающейся новой войны».[15]

Сходная мысль, а также и высочайшая оценка стихотворения содержится в отзыве о нем поэта П. Антокольского:

«Медленно и неумолимо нарастала в те годы сначала глухая, а затем и явная предвоенная тревога... Именно тогда он ‹Луговской› написал одно из лучших своих стихотворений, может быть и самое лучшее — знаменитую „Курсантскую венгерку". Оно помечено 1940 годом.

В прозрачном и суховатом блеске на диво слаженных строф возникает и трепещет, как синий огонек, воспоминание об отпылавшей молодости, о молодой любви, о навсегда священном для советского человека девятнадцатом годе.

Какая отчетливость памяти, как строго и верно отобраны подробности для описания Москвы эпохи военного коммунизма, как упорен и настойчив этот ритм в три четверти, как трепетно звенят люстры в нетопленом зале...

Подумать только: не пройдет и года — и тысячи и тысячи советских юношей применят к себе и к своим подругам этот грустный и упоительный мотив, от которого разрывается сердце, кружится голова, леденеют руки... Поистине это вечное в поэзии».[16]

---

[15] Цит. по: Л. Левин. Владимир Луговской, стр. 136.

[16] П. Антокольский. Поэты и время. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 189—190.

Е. Г. Эткинд

*

Н. ЗАБОЛОЦКИЙ
«ПРОЩАНИЕ С ДРУЗЬЯМИ»

Это стихотворение, написанное в 1952 году и принадлежащее к шедеврам поэзии Заболоцкого, было опубликовано лишь четыре года спустя, в сборнике «День поэзии» 1956 года:

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где всё разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И всё ли вы забыли?
Теперь вам братья — корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
Соски сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

Ему еще не место в тех краях,
Где вы исчезли, легкие, как тени,
В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений.[1]

По истокам жанра «Прощание с друзьями» близко к дружескому посланию, однако оно адресовано тем, с кем вместе поэт начинал в 1920-х годах свой путь, но кто в 1956 году был уже мертв. В основе стихотворения трагический парадокс: в нем сочетаются элегия, реквием и разговорно-естественный монолог, содержащий

[1] Н. А. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 125—126. (Библиотека поэта. Малая серия). В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

к тому же вопросы, которые задаются как бы в надежде получить ответ («Спокойно ль вам, товарищи мои?..»). Торжественность реквиема звучит в строфах пятистопного ямба с чередованием перекрестно рифмующих окончаний (по формуле *м—ж—м—ж*); синтаксическое движение совпадает с движением строк и строф: предложение, распадаясь в большинстве случаев на две части, охватывает всю строфу и оканчивается вместе с ней. Однако женское окончание четных стихов лишает строфу звуковой завершенности (такая каталектика характерна для неторопливо-раздумчивых философских стихотворений Заболоцкого — «Засуха», «Ночной сад», «Еще заря не встала над селом», «Когда вдали угаснет свет дневной», «Сон»). Возможно, что интонация «Прощания...» восходит к пушкинскому «19 октября» (1825), которое тоже — послание к друзьям и тоже содержит горестные размышления о смерти и одиночестве:

Пируйте же, пока еще мы тут!
Увы, наш круг час от часу редеет;
Кто в гробе спит, кто дальный сиротеет;
Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;
Невидимо склоняясь и хладея,
Мы близимся к началу своему...
Кому ж из нас под старость день Лицея
Торжествовать придется одному? [2]

В «19 октября» сложная восьмистишная строфа пятистопного ямба, обладающая законченностью: и первая, и вторая ее половины завершаются мужской рифмой. Женские окончания в четверостишиях Заболоцкого придают им медлительность. Впрочем, медлительность создается и другими средствами — ритмом, синтаксисом, обилием эпитетов. В строфе I, например, скорбно-торжественная медлительность образуется и тем, что подлежащему «вы» предшествуют развернутые определения, и эпитетами, и местоимением «своих»:

В *широких* шляпах, *длинных* пиджаках,
С тетрадями *своих* стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки *облетевшие* сирени.

Курсивом нами выделены замедляющие слова. В последующих строфах замедлению служат, кроме уже названных приемов, нагнетение синонимов (*разъято, смешано, разбито*), анафорических конструкций (*где—где—где, там—там, теперь—теперь*). Траурно-медленному ритму, как было сказано, противоречат интимность разговорной интонации, перечисления подчеркнуто материальных бытовых предметов и особенно парадоксальная миниатюрность «загробного мира».

---

[2] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 428.

О царстве мертвых писали многие авторы. Веря в подлинность «того света», древние и средневековые поэты воссоздавали его в соответствии со своими и своих современников религиозными представлениями; такова преисподняя в вавилонском эпосе о Гильгамеше, Аид в «Одиссее» Гомера, ад, чистилище и рай в Дантовой «Божественной Комедии». Среди поэтов нового времени было немало далеких от веры в реальность потустороннего — для них «загробный мир» оказывался особым художественным пространством, перевоплощением действительности, формой образной материализации лирического переживания; такова у Маяковского заключительная часть поэмы «Про это», озаглавленная «Прошение на имя. . .», таково и у Заболоцкого «Прощание с друзьями». Однако отсутствие религиозно-мифологической основы, которая некогда объединяла поэта с его слушателями или читателями, не лишает произведение художественной достоверности и даже не ослабляет ее. Творчество поэта — всегда создание целостного художественного мира, управляемого своими внутренними законами. Этому миру свойственно особое образное воплощение реальности; в его пределах господствует своя иерархия жизненных и эстетических ценностей, пространственные и временные отношения, понимание причинности и природы, соотношение природы и человека, вещи и ее названия, мысли и слова, чувства и мысли, нередко даже контуров и цвета, даже цвета и освещенности. Закономерности индивидуально-художественного мира постоянно обнаруживаются в изображении эмпирической реальности; они сказываются в не меньшей, а, может быть, и большей степени, когда предметом воссоздания является пространство воображаемое, например царство мертвых. Будучи сколком с действительности, оно, это пространство, подчинено образным законам авторского мира. В то же время оно и противоположно миру реальному, как смерть противоположна жизни.

Загробный мир стихотворения «Прощание с друзьями» — *страна*, но страна, «где нет готовых форм, / Где все разъято, смешано, разбито». Отсутствие «готовых форм» для Заболоцкого существенно в наивысшей степени: он и ставит этот признак на первое место. Мир Заболоцкого — предельно оформленный, пластически определенный, материальный. В его поэзии, начиная со «Столбцов» и ранних поэм (1926—1933), все сгущается до максимальной вещественности. Например, жидкая субстанция кажется поэту недостаточно материальной, — он уплотняет ее до твердого тела; об озере говорится: «. . .целомудренной влаги кусок» («Лесное озеро», 1938); небо (а заодно и молния) тоже приобретает свойства твердости: «Удары молнии сквозь слезы / Ломали небо на куски» («Возвращение с работы», 1954). Отвлеченное понятие времени, утрачивая свою бесплотность, сгущается до предметности: «Вскрикнут кони, разломится время. . .» («Тбилисские ночи», 1948). «Душа», если и противоположна «телу», то отнюдь не своей нематериальностью; Заболоцкий может сказать о душе

так: «Покуда / Не вытряхнут душу из этого тела...» («Читайте, деревья, стихи Гезиода», 1946), давая этой метафорой понять, что душа содержится в теле, как твердое в твердом; или: «Многовековый дуб мою живую душу / Корнями обовьет, печален и суров» («Завещание», 1947) — здесь душа метафорически уподоблена камню; или: «Пусть душа, словно озеро, плещет / У порога подземных ворот» («Старая сказка», 1952); что ж, если влага озера превращается в твердый «кусок», то бесплотная душа «плещет», становясь озером, — пропорция сохранена. В образной системе Заболоцкого все сколько-нибудь неопределенное получает отчетливость: вещь оформленнее живого существа, поэтому последнее часто приобретает вещественность; однако живое существо оформленнее понятия отвлеченного, духовного, поэтому о жизни можно сказать, что «она, закончив все работы, / Поздней гостьей села у стола»; но в том же стихотворении «Воспоминание» (1952) о далеком северном крае говорится: «Там в ответ не шепчется береза, / Корневищем *вправленная* в лед. / Там над нею *в обруче мороза* / Месяц окровавленный плывет»; «жизнь» стала конкретным персонажем, «гостьей», а «береза» и «мороз» — предметами. Таково же и метафорическое преображение «души» в стихотворении, призывающем к неустанной творческой активности: «Не позволяй душе лениться! / Чтоб в ступе воду не толочь, / Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь! / Гони ее от дома к дому, / Тащи с этапа на этап, / По пустырю, по бурелому, / Через сугроб, через ухаб!..» (1958). Для Заболоцкого важно слово «лицо», но и его он неизменно опредмечивает — даже в страстном «Признании» (1957): «*Отвори* мне лицо полуночное, / Дай *войти* в эти очи *тяжелые,* / В эти черные брови восточные, / В эти руки твои полуголые». Или в другом стихотворении того же цикла «Последняя любовь»: «Как открывается заржавленная дверь, / С трудом, с усилием, — забыв о том, что было, / Она, моя нежданная, теперь / Свое лицо навстречу мне открыла» («Встреча», 1957).

Так всегда и повсюду — эта особенность образного мира Заболоцкого стабильна на протяжении всех тридцати лет творчества. С нею связаны и другие черты его поэтики. Например, Заболоцкий не скажет «много листьев», или «множество», или как-нибудь столь же неопределенно; он скажет: «Сто тысяч листьев, как сто тысяч тел, / Переплетались в воздухе осеннем», и в том же стихотворении: «Легли внизу десятки длинных теней, / И толпы лип вздымали кисти рук...» («Ночной сад», 1936). Он не ограничится сообщением о том, что лестница высокая или, может быть, бесконечная, — он непременно скажет точно: «По выступам ста треугольных камней / Под самое небо я лезу» («Башня Греми», 1950). Рассказывая об Италии, он дважды повторит не слишком достоверную, но образно убедительную цифру: «Четыреста красавцев гондольеров / Вошли в свои четыреста гондол» («Случай на Большом канале», 1958). Конкретное число отличается от обобщенного «множество» так же, как существительное, обозначающее

твердое тело, от отвлеченного понятия. С той же особенностью связана замкнутость пространства в поэтическом мире Заболоцкого — оно не только конечно, но и со всех сторон ограничено, как дом. Даже вселенная не беспредельна, о ней говорится: «И в темном чертоге вселенной, / Над сонною этой листвой / Встает тот нежданно мгновенный, / Пронзающий душу покой» («Прохожий», 1948); или — еще определеннее: «В который раз томит меня мечта, / Что где-то там, в другом *углу* вселенной, / Такой же сад, и та же темнота...» («Когда вдали угаснет свет дневной», 1948) — здесь вселенная сужена до комнаты; в другом случае комната-лаборатория может быть названа вселенной, но структура образа та же: «И в *углу* невысокой вселенной, / Под стеклом кабинетной трубы...» — т. е. микроскопа («Сквозь волшебный прибор Левенгука», 1948). Природа постоянно отождествляется со зданием — чертогами, храмом: «В твоей ли, пичужка ничтожная, власти / Безмолвствовать в этом сияющем храме?» («Соловей», 1939); поэтому так часто у Заболоцкого слово «архитектура»: «...мир / Во всей его живой архитектуре — / Орга́н поющий, море труб, клавир...» («Метаморфозы», 1937), или: «Архитектура Осени. Расположенье в ней / Воздушного пространства, рощи, ре́чки, / Расположение животных и людей...» («Осень», 1932), и в начале того же стихотворения: «Осенних рощ большие помещенья / Стоят на воздухе, как чистые дома». Даже дождь превращается в своеобразный дом: «Шумит над миром и дымится / Сырая хижина дождя. / И я стою в переплетенье / Прохладных вытянутых тел...» («Под дождем», 1955). Даже леса, парки и сады предстают колонными залами или фасадами классических зданий. «В холодных садах Ленинграда, / Забытая в траурном марше, / Огромных дубов колоннада / Стояла, как будто на страже» («Прощание. (Памяти С. М. Кирова)», 1934). Даже время года превращается в помещение — Заболоцкий может сказать: «Зима. *Огромная, просторная* зима. / Деревьев громкий треск звучит, как канонада. / Глубокий мрак ночей выводит *терема* / Сверкающих снегов над выступами сада» («Урал», 1947).

Вот почему так существенно, что антимир — страна, «где нет готовых форм»; в системе Заболоцкого это первое и главное, что противопоставляет его миру живых, миру стройно организованной материи: здесь — гармония, там — хаос, там «все разъято, смешано, разбито». «Потусторонний мир» — отрицательный: в нем «*нет* готовых форм», его характеризуют негативные слова: *неподвижна, невнятном, беззвучных, не в силах* — это в прямом смысле слова «антимир». К тому же он в отличие от «чертогов» реальности не имеет своей архитектуры: он расположен не то под сводом могильного холма, не то над ним («Травинки, вздохи, столбики из пыли»). У предшественников Заболоцкого бывало наоборот: именно Аид у греков, преисподняя у христиан отличались замкнутостью от мира земного. Отсюда и перечисления разнородных фактов, не слагающихся в единство, принадлежащих разным об-

ластям действительности: «... корни, муравьи, / Травинки, вздохи, столбики из пыли», «... цветики гвоздик, / Соски сирени, щепочки, цыплята...». Небытие для Заболоцкого — это бытие, раздробленное на отдельные несоединимые элементы, разъятое и перемешанное, это материя, утратившая структуру и превратившаяся в хаотическую по видимости смесь. Вообще же иерархия ценностей в поэзии Заболоцкого такова: на нижней ступени, за гранью бытия, — хаос; над ним — по-своему, пусть даже неразумно и неполноценно, но все же организованная природа и выше всего — целесообразная, творящая высшую гармонию человеческая мысль. В прямой форме это высказано в декларативном стихотворении 1947 года, начинающемся строфой: «Я не ищу гармонии в природе! / Разумной соразмерности начал / Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе / Я до сих пор, увы, не замечал». Здесь ночь названа слепой, вода устала «от буйного движенья, / От бесполезно тяжкого труда», здесь «огромный мир противоречий» насыщается «бесплодною игрой», здесь самой природе не мила ее «дикая свобода, / Где от добра неотделимо зло», и ей самой снится «блестящий вал турбины, / И мерный звук разумного труда, / И пенье труб, и зарево плотины, / И налитые током провода». Эта иерархия — тоже постоянная идея Заболоцкого, начало которой можно отметить уже в гротеске «Меркнут знаки Зодиака» (1929), где комическому кошмару, карикатурной фантасмагории ночной природы («Ведьма, сев на треугольник, / Превращается в дымок. / С лешачихами покойник / Стройно пляшет кекуок») противостоит высокий и деятельный разум («Кандидат былых столетий, / Полководец новых лет, / Разум мой! Уродцы эти — / Только вымысел и бред»). В одном из предсмертных стихотворений Заболоцкого есть строфа, содержащая обобщение его мысли: «Два мира есть у человека: / Один, который нас творил, / Другой, который мы от века / Творим по мере наших сил» («На закате», 1958). Второй для Заболоцкого выше первого. Поэзия относится ко второму — это мир, творимый человеком.

Хаос небытия преодолевается художественным космосом стихотворения о нем. Даже у Заболоцкого, изощренного мастера поэтической формы, редко встретишь такую тщательность композиционной организации, такую симметрию мельчайших деталей, такую продуманность поэтической структуры, как в «Прощании с друзьями». Кажется, что он и в самом деле сознательно старался противопоставить «стране, где нет готовых форм, / Где все разъято, смешано, разбито», законченную «готовую форму» — форму высокого поэтического совершенства. Законченность достигается не только внешним приемом — редким у Заболоцкого полным повтором строк, открывающих и завершающих стихотворение: «В широких шляпах, длинных пиджаках, / С тетрадями своих стихотворений» (в первой строфе эти определения к местоимению «вы» сопровождаются глаголом «рассыпались», а в последней, шестой, им предшествует глагол «исчезли»). Стихотворение рас-

падается на две части по три строфы; обе начинаются с обращения к ушедшим — первое обращение утвердительное, второе вопросительное («Спокойно ль вам, товарищи мои?»). Строфы I и VI посвящены воспоминанию, а значит, их «действие» происходит в реальном мире. Строфы со II по V ведут нас в мир мертвых. Из этих четырех внутренних строф две говорят о загробном пространстве, две — о потустороннем времени. Строфа II содержит анафору *где—где—где* (стихи 1, 2 и 3), строфа III — синонимичную предыдущей анафору: *там—там* (строки 1 и 3); это — характеристика пространства. Строфы IV и V объединены анафорой *теперь — теперь,* а также формулой «Теперь вам братья» (следует перечисление) — «Теперь вам сестры» (следует перечисление). Заключительные два стиха строфы V перекликаются с начальными двумя стихами строфы III:

III Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых...

V И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

Совпадают завершающее стих слово «язык» и начинающее следующий стих слово «там». Значение первого слова сохраняется — это «невнятный» живому, «иной» язык другого мира; значение второго слова меняется: в строфе III оно значило «там — внизу», т. е. было произнесено от живого — мертвым; в строфе V оно сопровождается уточняющим «наверху» и, значит, произносится от мертвых — живому. Еще одно слово — «оставленного *брата*» — сцепляет строфу V с IV, где сказано: «Теперь вам *братья*...». Наконец, строфа VI носит действительно итоговый характер, сцепляясь отдельными элементами с четырьмя четверостишиями: слова «Ему *еще* не место...» связывают ее со строфой V («И *уж* не в силах вспомнить...»: мертвые *уже* не помнят живого, живой *еще* не вправе соединиться с мертвыми), слова «... в тех краях» — со строфой II («Вы в той стране...» — это синонимический повтор), слово «легкие» — со строфой IV («Легко ли вам?» — там в духовном смысле, здесь — в физическом), слова «В широких шляпах...» и т. д. — со строфой I. Многочисленные подхваты и повторы усиливают ощущение завершенности, даже закругленности композиции, создают полную замкнутость формы.

Этому единству целого противостоит не только отмеченная выше видимая хаотичность перечислений отдельных, не связанных друг с другом элементов материи, потерявшей структуру, но и словосочетания, создающие центральные образы каждой строфы. В строфе I это подробно перечисленные признаки живых людей, упирающиеся в глагол, который констатирует небытие: «рассыпались вы в прах», и обращение к ним как к живым, отмененное тем же глаголом. В строфе II это загадочное и потому особенно страшное сочетание: «Где вместо неба — лишь могильный холм /

И неподвижна лунная орбита». «Могильный холм» — это взгляд снаружи или изнутри? Вероятно, изнутри, потому что — «вместо неба»; но тогда там — другая «лунная орбита», только неподвижная? В строфе III — парадоксальное соединение: «*Поет* синклит *беззвучных* насекомых», — в том мире другие законы, там пение беззвучно; но, кроме того, еще сталкиваются слова различных стилистических пластов: «синклит... насекомых». Столь же поразительно по неожиданности сочетание «жук-человек». О строфах IV и V, содержащих перечисления, уже говорилось. Отметим еще только многочисленные слова с уменьшительными суффиксами, превращающими страшный мир небытия в миниатюрный, чуть ли не трогательно-комический: *с маленьким фонариком, травинки, столбики, цветики, щепочки...* Это столкновение страшного и смешного создает еще одно из противоречий стихотворения.

Впрочем, не менее выразительным противоречием является то, что в мире небытия все до предела материально: даже невещественные, казалось бы, *вздохи* стоят в одном ряду со словами *травинки* и *столбики из пыли*. Это связано со всей концепцией Заболоцкого, о которой говорилось выше. В стихотворении «Сон» (1953, опубл. 1965) эта безнадежная материальность даже небытия выражена в прямой форме: герой «покинул этот свет / И очутился в местности безгласной» — «Там по пространству двигались ко мне / Сплетения каких-то матерьялов...». Там он лишается «воли и страстей», не испытывает никаких порывов или душевных движений. «Со мной бродил какой-то мальчуган, / Болтал со мной о массе пустяковин. / И даже он, похожий на туман, / Был больше матерьялен, чем духовен». Вот что такое для Заболоцкого смерть: торжество материи над духом, но материи неорганизованной, ибо в организованности ее — проявление родственного человеческому сознанию начала. Этой идее посвящено написанное пятью годами раньше «Завещание» (1947), первые две строфы которого гласят:

Когда на склоне лет иссякнет жизнь моя
И, погасив свечу, опять отправлюсь я
В необозримый мир туманных превращений,
Когда мильоны новых поколений
Наполнят этот мир сверканием чудес
И довершат строение природы, —
Пускай мой бедный прах покроют эти воды,
Пусть приютит меня зеленый этот лес.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к сознанью моему.

(109)

Здесь главное, что противостоит безнадежности «Сна», — слова о том, что новые поколения «довершат строение природы», т. е. усовершенствуют организованность материи. Заболоцкий, развивая стих Пушкина («Нет, весь я не умру. / Душа в заветной лире. . .»), высказывает веру в бессмертие мысли — залог этого бессмертия в том, чтобы потомок «причастен был к сознанью моему». Поэтому так мажорно звучат строки «Завещания»:

Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.

(109)

Есть, однако, скрытый оптимизм и в трагическом «Прощании с друзьями», стихотворении, весьма далеком от декларативности «Завещания». Он обнаруживается и в совершенстве поэтической формы — высшем создании духа, творящего из хаоса гармонию, — однако не только в нем. Детали стихотворения многоплановы, они ведут в глубь лирики Заболоцкого и раскрываются лишь тому, кто знаком с нею в полном объеме.

Это прежде всего строки: «Там на ином, невнятном языке / Поет синклит беззвучных насекомых». Чтобы до конца осознать их значительность, надобно помнить, какой смысл имеет в поэтическом мире Заболоцкого музыка. Музыка — высшее проявление гармонии, красоты, совершенства. Природа безобразна там, где она дисгармонична, и прекрасна там, где музыкальна. Метафоры Заболоцкого чаще всего связывают природу с музыкой. О саде он может сказать: «О, сад ночной, таинственный орган, / Лес длинных труб, приют виолончелей!» («Ночной сад», 1936). О ночной природе, как ее видит печальный мыслитель Лодейников: «Природа пела. / Лес, подняв лицо, / Пел вместе с лугом. / Речка чистым телом / Звенела вся, как звонкое кольцо. . .» («Лодейников», 1934). Однако наиболее гармоничная и совершенная музыка — это творение ума и рук человека. Тот же Лодейников видит огни огромного города — и тотчас появляется музыкальная метафора:

Разрозненного мира элементы
Теперь слились в один согласный хор,
Как будто, пробуя лесные инструменты,
Вступал в природу новый дирижер.
Орга́нам скал давал он вид забоев,
Оркестрам рек — железный бег турбин
И, хищника отвадив от разбоев,
Торжествовал, как мудрый исполин.
И в голоса нестройные природы
Уже вплетался первый стройный звук. . .

(70)

Итак, в художественном мире Заболоцкого музыка различна. Она может быть и стихийной, рождающейся в природе, и плодом гениального творчества (ср. стихотворение 1946 года «Бетховен»: «Дубравой труб и озером мелодий / Ты превозмог нестройный ура-

ган. . .»). Она может быть внятной человеку, но и неслышной для него; внятная музыка может сливаться с неуловимой для слуха, и тогда достигается наиболее полное единство мысли и чувства, человека и природы:

Когда горят над сопками Стожары
И пенье сфер проносится вдали,
Колокола и сонные гитары
Им нежно откликаются с земли.
Есть хор цветов, неуловимый ухом,
Концерт тюльпанов и квартет лилей.
Быть может, только бабочкам
и мухам
Он слышен ночью посреди полей.

В такую ночь, соперница лазурей,
Вся сопка дышит, звуками полна,
И тварь земная музыкальной бурей
До глубины души потрясена.
И засыпая в первобытных норах,
Твердит она уже который век
Созвучье тех мелодий, о которых
Так редко вспоминает человек.

(«Творцы дорог», 1947. См.: 107—108)

Неслышная музыка, выражающая гармонию бытия, пронизывает мир Заболоцкого, как ультрафиолетовые лучи солнца, которые не видны глазом, но воспринимаются всем организмом, как радиоволны, которые не слышны без специального аппарата, но проходят сквозь человека. Неуловимый хор насекомых в антимире не нарушает общих закономерностей индивидуально-художественного мира Заболоцкого. Небытие имеет свою, пусть беззвучную музыку, как и свою поэзию: поэзию полного слияния с элементарной, потерявшей организованную структуру материей.

Смерть у Заболоцкого — это распад на малые и мельчайшие составные части («Давным-давно рассыпались вы в прах»); отсюда миниатюрность образов в его загробном мире и столь обильные здесь уменьшительные формы. Впрочем, они для поэзии Заболоцкого и вообще характерны: в «Прощании с друзьями» они появились не впервые. Так, в раннем стихотворении «Птицы» (1933) шла речь об этих, с точки зрения простодушно-сентиментального обывателя, прелестных маленьких созданиях, которые, однако, безжалостно свирепы по отношению к тем, кого они сильнее: «В камышах сидела птица, / Мышку пальцами рвала, / Изо рта ее водица / Струйкой на землю текла». *Мышка, водица, струйка* — это про мышь относительно птицы и про птицу относительно человека (на картине Пикассо «Кошка» милое домашнее животное изображено кровожадным чудовищем — в восприятии птички, которую оно держит в окровавленной пасти). Никаких уменьшительных нет и не может быть в «Лодейникове», где живые существа уравнены между собой, — все они хищники, среди которых более сильные истребляют более слабых:

... Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.

Природы вековечная давильня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее.

(68)

Уже здесь, в неразумной природе — смертоносный хаос, противостоящий мысли. Уменьшительные формы появляются там, где страдают беззащитно-слабые, — например, в «Засухе» (1936): «Как страшен ты, костлявый мир цветов, / Сожженных венчиков, расколотых листов, / Обезображенных, обугленных головок, / Где бродит стадо божиих коровок!». В них чувствуется покровительственная сила человека, вооруженного разумом и назначенного быть господином над миром:

Мы, люди, — хозяева этого мира,
Его мудрецы и его педагоги,
Затем и поет Оссианова лира
Над чащею леса, у края берлоги.
От моря до моря, от края до края
Мы учим и пестуем младшего брата,
И бабочки, в солнечном свете играя,
Садятся на лысое темя Сократа.

(«Читайте, деревья, стихи Гезиода», 1946. См.: 92)

«Младший брат» — это и бабочка (недаром она так ласково-уменьшительно называется), и кузнечик — один из любимых «персонажей» в лирике Заболоцкого. Ср.: «И прекрасное тело цветка надо мной поднималось, / И *кузнечик*, как *маленький* сторож, стоял перед ним» («Всё, что было в душе», 1936); или: «*Кузнечик, маленький* работник мирозданья, / Все трудится, поет, не требуя вниманья, — / Один, на непонятном языке...» («Голубиная книга», 1937); или: «Как *маленький* Гамлет, рыдает *кузнечик*...» («Читайте, деревья, стихи Гезиода»). В поэме «Творцы дорог» вслед за огромным махаоном «неслась толпа созданьиц, / Подвесив тельца меж лазурных крыл. / Кузнечики, согретые лучами, / Отщелкивали в воздухе часы...».

Таким образом, можно сказать, что уменьшительные формы «Прощания с друзьями» как бы процитированы из многих предшествующих стихотворений Заболоцкого — они обладают более глубоким смыслом, чем казалось первоначально, они отражают отношения человека и его «младших братьев».

Еще одна цитата подобного рода — сочетание «жук-человек». Жук, как и кузнечик, частый персонаж Заболоцкого. В раннем стихотворении «Школа жуков» (1931) создана особая мифология, согласно которой жуки некогда заведовали земным пространством, а кузнечики отмеряли время:

Время кузнечика и пространство жука —
Вот младенчество мира.

(253)

В прологе поэмы «Деревья» (1933) герой ее, Бомбеев, вступает в такой разговор:

Бомбеев

А вы, укромные, как шишечки и нити,
Кто вы, которые под кустиком сидите?

Голоса

— Мы глазки жуковы.
— Я гусеницын нос.
— Я возникающий из семени овес.
— Я дудочка души, оформленной слегка.
— Мы не облекшиеся телом потроха.
— Я то, что будет органом дыханья.
— Я сон грибка.
— Я свечки колыханье.
— Возникновенье глаза я на кончике земли.
— А мы нули.
— Все вместе мы — чудесное рожденье,
Откуда ты ведешь свое происхожденье.

Бомбеев

Покуда мне природа спину давит,
Покуда мне она свои загадки ставит,
Я разыщу, судьбе наперекор,
Своих отцов, и братьев, и сестер.

(293)

Эти слова — *братья* и *сестры* — появятся через двадцать лет в «Прощании с друзьями»; в поэме «Деревья» первое место среди них занимает *жук*. Позднее он удержит свои позиции в мире природы. В стихотворении «Осень» (1932) жук, сопровождаемый повторенным эпитетом *маленький* и уменьшительными формами, окажется едва ли не в центре природы:

Жук домик между листьев приоткрыл
И, рожки выставив, выглядывает,
Жук разных корешков себе нарыл
И в кучку складывает,
Потом трубит в свой маленький рожок
И вновь скрывается, как маленький божок.

(63)

Понятно, почему именно жук, который в поэтической мифологии Заболоцкого изначально заведовал пространством и был непосредственным предшественником человека, а потом стал его «младшим братом», — почему именно жук «с маленьким фонариком в руке» встречает «знакомых» на пороге загробного мира.

Кстати о слове «знакомые». Бытовое, домашнее, оно резко контрастирует с печальной торжественностью реквиема, сближаясь в тексте с намеренно прозаическим описанием старомодной одежды ушедших — «В широких шляпах, длинных пиджаках. . .». «Знакомые» возвращает читателя к лексике Хлебникова, охотно использовавшего стилистическую экспрессию этого слова (ср.: «Ночь в окопе», 1920: «Как гости, как старинные знакомые, / Вхо-

дили копья в крикнувшее тело», или «Праздник труда», где говорится о красногвардейцах, воюющих «за свободу знакомых»). Гротескный «жук-человек», который как гостеприимный обыватель на пороге своего «дома» с безмятежностью сослуживца или пенсионера «приветствует знакомых», — этот жук оказывается центральной фигурой трагической, сниженной мифологии Заболоцкого, хозяином его кошмарно-миниатюрного Тартара.

Свою историю имеет и слово-образ «столбик» — оно тоже составляет часть поэтического мира Заболоцкого. «Столбик» восходит к наиболее хлебниковскому произведению Заболоцкого, к поэме «Торжество земледелия» (1929—1930), первая глава которой называется «Беседа о душе», — здесь мужики обсуждают вопрос, формулированный одним из крестьян: «Живет ли мертвецов душа?», или, как сказано в самом начале главы: «Крестьяне, храбростью дыша, / Собираются в кружок, / Обсуждают, где душа? / Или только порошок / Остается после смерти? / Или только газ вонючий? ..». Пастух рассказывает о «красавице-душе», которую он однажды видел и которая «пресветлой ручкой / Машет нам издалека. / Вся она как будто тучка, / Платье вроде как река. / Своими нежными глазами / Все глядит она, глядит, / А тело, съедено червями, / В черном домике лежит». Старик, посасывающий трубку, сообщает, что встречал ее: «Она, *как столбичек*, плыла / С могилки прямо на меня / И, верно, на тот свет звала, / Тонкой ручкою маня. / Только я вбежал на двор,/ Она на *столбик* налетела / И сгинула. Такое дело!». В разговор вступает еще один собеседник, солдат, дающий самое простое и даже естественнонаучное объяснение души: «Частицы фосфора маячат, / Из могилы испаряясь. / Влекомый воздуха теченьем, / *Столбик* фосфора несется / Повсюду, но за исключеньем / Того случая, когда о твердое разобьется. / Видите, как все это просто!».

Вот каковы истоки «столбиков из пыли» — это и четверть века спустя для Заболоцкого не только просто, но очень страшно: впрочем, на вопрос крестьянина из «Торжества земледелия» Заболоцкий ответил не одним «Прощанием с друзьями», но и всей своей философской лирикой. «Прощание с друзьями» — горестное, трагическое и гротескное стихотворение последовательно мыслящего материалиста о безнадежной необратимости физической смерти и в то же время, взятое в контексте всего творчества поэта, прославление могущества творящей мысли человека.

А. И. Павловский

*

М. СВЕТЛОВ
«ИТАЛЬЯНЕЦ»

«Итальянец» — военное стихотворение. Оно написано в 1943 году,[1] в самом его начале, то есть в очень тяжелое для нас время — немцы брали реванш за поражение под Москвой, шли на Кавказ и к Волге, но Сталинградская битва уже предрешила будущую победу, и солнцеворот явственно обозначился среди недавней тягостной тьмы, когда, изнемогая, отчаянно сопротивлялась, дралась и, смертно чувствуя за спиной последний волжский рубеж, в скорби и гневе отступала Россия. После Сталинграда в Германии был объявлен государственный траур. Москва гремела салютами. До победы, однако, было еще далеко, и, когда М. Светлов писал «Итальянца», стояла, по выражению И. Эренбурга, «глубокая война», — как бывает глубокая зима в ее свирепой, хотя и поворачивающей к свету середине.

Поэзия того времени, будучи сосредоточенной и трагедийной, клокотала ненавистью и местью. Одним из самых популярных продолжало оставаться стихотворение К. Симонова «Если дорог тебе твой дом...» («Убей его!»). Оно публиковалось во всех армейских и дивизионных газетах, его выпускали в сотнях тысяч листовок, проецировали на плакаты, вставляли в виде титров в кинофильмы, переписывали от руки, посылали в письмах и заучивали наизусть. Огромное горе и неимоверное напряжение, зрелище разрушенной и поруганной земли, медленно возвращавшейся из полона, из концентрационных лагерей, из самой смерти, — все это возжигало в поэзии высокий пламень громокипящего гнева и праведного возмездья.

Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей! [2]

Тоска возмездья неумолчно говорила и в стихах М. Светлова. В одном из первых же военных стихотворений он написал:

---

[1] Впервые опубликовано в газете Северо-Западного фронта «На разгром врага» 18 февраля 1943 г.

[2] К. Симонов. Стихи. Поэмы. Вольные переводы. 1936—1961. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 88.

Мы из тех, кто стреляет в упор! [3]

Эти слова, даже если бы они не кончались восклицательным знаком, все равно отдавались бы в светловской лирике *грохотом*, потому что романтический мир его собеседующей музы прежде почти не знал столь прямых и ударных — как штык! — слов. Поэт-романтик, он чаще всего был склонен к песенности и сказке, и жизнь входила в его стихи как бы по некоей воздушной стезе, легко и мелодично фосфоресцирующей зыбким звездным блеском. Он знал за собой эту особенность и в молодости немного стеснялся ее, думая, что выпавшая ему громкая эпоха, клокочущая социальными катаклизмами, оглушенная лязгом машин и ревом пушечных жерл, предпочитает, по-видимому, совсем иное. Поэтому *романтику* он неизменно отрезвлял *иронией*, возвышенное помещал рядом с прозаическим, сказочное — с бытовым и таким способом насмешливо комментировал, как бы отстранял от себя то, что на самом деле чувствовал всерьез. Ему не хотелось быть анахронично-сентиментальным и смешным. В 1943 году М. Светлову было сорок лет, и он уже давно понимал, что если у него, как он шутил, меццо-сопрано, а не бас, то здесь нет никаких причин для огорчений, просто каждый должен говорить своим голосом. Но его военные стихи удивительны тем, что, не теряя естественности интонации, они достигали иногда не только агитационной, но даже ораторской силы, и мы увидим, что в «Итальянце», например, наряду с «*меццо-сопрано*», ласкающим слух почти итальянскими созвучиями, вроде:

Молодой уроженец *Неаполя*!
Что оставил в России ты *на поле*? —

(279)

есть также стремительный и резкий, подобный обнаженному мечу, карающий пафос и н в е к т и в ы:

Нашу землю — Россию, Расею —
Разве ты распахал и засеял? —

(280)

и есть даже, более того, элементы плакатно-трагического гротеска:

Нет! Тебя привезли в эшелоне
Для захвата далеких колоний,
Чтобы крест из ларца фамильного
Вырастал до размеров могильного...

(280)

Военные стихи его, кроме того, удивляют еще и тем, что из них надолго, чуть ли не до конца войны, *исчезла ирония* — не-

---

[3] М. С в е т л о в. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», Л., 1966, стр. 256. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

отъемлемое, казалось бы, качество светловского мироощущения и художественной манеры.

И как бы смерть ни сторожила,
Никто назад не отойдет,
Покуда ненависть по жилам,
Как электричество, течет...

(«Фронтовая ночь». См.: 278)

И было бы впрямь странно, если бы слова эти сопровождались хотя бы легкой улыбкой.

Но вернемся к «Итальянцу». Чем сразу же останавливает нас это стихотворение?

Может быть, прежде всего, если иметь в виду нашу литературную память, какой-то с детства знакомой, словно бы сызмальства известной, — ах, да! конечно же, *некрасовской* — интонацией, она поддержана к тому же у М. Светлова тем долгим и печальным, как вздох, метром, который издавна связался в русской поэзии и в нашей памяти именно с некрасовской пронзающей гражданской скорбью.

Это кажется новым у автора «Гренады» и «Каховки».

Чёрный крест на груди итальянца,
Ни резьбы, ни узора, ни глянца, —
Небогатым семейством хранимый
И единственным сыном носимый...

(279)

Не покидает впечатление, что здесь даже и рифмы некрасовские...

Конечно, печаль и прежде жила в подспудной глубине многих светловских стихотворений. Романтики и мудрецы часто бывают грустны. Но М. Светлов непринужденным жестом набрасывал на нее легкий покров грациозного лукавства и самоиронии. «Ирония Светлова — это печальная улыбка романтики, ее горестная усмешка. Высокая вера, дрогнув, не сдается — она крепится и улыбается», — писал по этому поводу З. Паперный.[4]

В «Итальянце» его печаль открыта и бескрайна, — как русское зимнее поле, на котором, раскинув руки, с черным крестиком на груди, вперив мертвые очи в белесое чуждое небо, лежит юный неаполитанец.

Молодой уроженец Неаполя!
Что оставил в России ты на поле?
Почему ты не мог быть счастливым
Над родным знаменитым заливом?

(279—280)

Кстати сказать, именно эта скорбно-недоуменная интонация фронтового корреспондента *майора* Светлова привела военных

[4] З. Паперный. Человек, похожий на самого себя. О Михаиле Светлове. Изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 64.

редакторов в известное замешательство. Конечно, итальянцы не немцы, — рассуждали они, — они воевали плохо и были настолько не воодушевлены своим пребыванием в холодной России, что с облегчением попадали в плен, а будучи расквартированными по деревням, всегда вызывали у крестьян жалость и сочувствие, но все же 250 тысяч их солдат — 10 дивизий, маршировавших на Кавказ и к Сталинграду, не были всего лишь безобидно-символическим украшением гитлеровского вермахта. Это надо признать...

Так или иначе, неаполитанец, вызвавший у автора прославленной «Гренады» неуместную итальянскую грусть и чуть ли им не оплаканный, это, конечно же, *враг,* и он заслуживал мести, а не траура.

Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!

«Итальянца» печатать некоторое время не хотели.

И все же прав был М. Светлов. Как был прав несомненно и К. Симонов. Просто они писали о разном и в разное время, а война менялась стремительно.[5] Характерно, что в 1944 году Вс. Вишневский сделал такую запись в своем фронтовом дневнике:

«Мы, писатели, в 1941—1942 годах дали народу чудовищный заряд ненависти к врагу... Но мы, — записывал он, — передовики, и у нас есть уже предощущение гуманистическое...

Я пропитан — в силу своего опыта — человечным отношением к людям. И конец войны, мир будет ознаменован не истреблением, не призывом „Убей его!“, а мудрым практицизмом и гуманностью. Определенных фашистов будем судить... Но в целом *проблема должна быть решена с учетом будущих десятилетий.* К этому выводу я пришел твердо».[6] Интересно, что Вс. Вишневский говорит о 1941—1942 годах и пропускает 1943-й. «Предощущение гуманистическое» он, по-видимому, связывал с тем же временем, когда создавался «Итальянец».

Сталинградская битва была, как известно, началом конца гитлеровского фашизма; что же касается фашизма итальянского, то он потерпел крах в июле 1943 года, когда военные операции на основных фронтах еще были в разгаре, потерпел крах самым первым из гитлеровских сателлитов. Поэтому, хотя стояла еще только середина войны, перелом уже чувствовался, и надо ли

---

[5] Через много лет, говоря об «Итальянце», К. Симонов справедливо привел его как пример того, что «еще тогда, во время войны», наше искусство проявило «понимание того, насколько трагично было положение сыновей итальянского народа, в огромном большинстве своем насильственно втянутых в эту глубоко чуждую их национальным интересам войну» (К. Симонов. Не забыто и не будет забыто. Заметки писателя. «Правда», 1969, 28 февраля).

[6] Вс. Вишневский, Собр. соч. в пяти томах, т. 4, Гослитиздат, М., 1958, стр. 586—587. Подчеркнуто Вс. Вишневским.

говорить, что тончайшие антенны стиха должны были принимать эти сигналы времени более чутко и несколько раньше, чем другие средства человеческой коммуникации? Нет ничего удивительного, пожалуй, и в том, что именно лирика с ее обостренностью восприятия мира ощутила начавшийся солнцеворот прежде иных литературных видов и жанров.

И наконец, вполне объяснимо, что первым здесь оказался Михаил Светлов. Свойственное ему, по его же словам, «большое чувство интернационализма»,[7] связывающееся в нашем представлении прежде всего с «Гренадой», в годы Великой Отечественной войны также должно было проявиться, оно словно бы ждало себе момента и выхода, потому что талант М. Светлова, по самой природе своей человечный и добрый, не мог бесконечно жить одной лишь ненавистью. «Покуда ненависть по жилам, как электричество, текла», он писал стихи, продиктованные страстью, которая двигала и владела всеми; однако грань, когда зло, наконец, надломилось, а добро медленно, но верно расправило свои силы, — эту грань времени, обагренную великою кровью и страданием, он почувствовал сразу же, мгновенно и — всем сердцем. Разумеется, ненависть не исчезла, в особенности по отношению к немецким фашистам, но она сделалась, как, по-видимому, у Вс. Вишневского, более осмотрительной: ведь среди так называемых союзников германского рейха, вроде итальянцев, было немало людей, угнанных на войну насильно и не испытывавших желания воевать за интересы Гитлера или Муссолини. Вс. Вишневский свое рассуждение подкреплял, кстати, ссылкой на разговор с пленными союзниками, с финнами. «Я проверил себя, — писал он после слов о «предощущении гуманистическом», — ни к одному финну у меня не было физической злобы. Я не хотел их расстреливать. Больше того, я видел в этих усталых солдатах — жертвы войны, трагические объекты. Что они знают? Жилистые трудовые руки, обкуренные трубки... Сидят у канавы эти самые финны, самокатчики дивизии Лагуса, и все рассказывают... Зачем мне их расстреливать? Достаточно, что мы им поворачиваем души, сознание...».[8]

Есть интересное свидетельство о том, как возник замысел «Итальянца». В мемуарной книге «Наедине с прошлым» литературовед Б. А. Бялик, служивший вместе с М. Светловым в газете Северо-Западного фронта «На разгром врага», рассказывает, что в сумке одного убитого итальянского лейтенанта «оказалась его фотография, снятая еще в Италии: с фотографии, — пишет он, — смотрел улыбающийся юноша. Этот-то снимок... я и показал Светлову. Он спросил:

— Ты хочешь использовать это в очерке?

---

[7] М. Светлов. Избранные произведения в двух томах, т. 2. Гослитиздат., М., 1965, стр. 184.

[8] Вс. Вишневский, Собр. соч., т. 4, стр. 586—587.

— Хочу.

— В смысле: убей его?

Я удивленно посмотрел на Мишу. Он сказал:

— Убить его, конечно, надо было. Но... понимаешь ли, мне очень не нравится изречение: труп врага всегда хорошо пахнет. У русских солдат такое изречение не родилось бы...

И без всякой видимой связи с предыдущим добавил:

— Взглянуть бы на Неаполь...

— А на Гренаду?

— Сначала на Гренаду, потом — на Неаполь. Само название — музыка. В Неаполе — на поле...

Я не берусь утверждать, что именно фотография итальянского лейтенанта... явилась тем зерном, из которого выросло чудесное светловское стихотворение. Но какую-то роль этот эпизод мог сыграть».[9]

Безусловно... Хотя сам М. Светлов говорил однажды, что он начал писать стихотворение, когда увидел «черный деревянный крест», показанный ему подругой жены.[10] Скорее всего, оба эти момента имели свое значение: возникнув разновременно, они впоследствии, в момент творчества, высекли на стыке ассоциаций необходимую искру поэзии. Недаром же М. Светлов говорил: «Я без ассоциаций жить не могу...».[11] И пояснял это так: «Попалась где-то фраза о Доне, о том, что его течение не изучено. Мелькнула рифма — „излучина — не изучено". Зачем мне она? Я и не знал, что применю эту рифму. А потом подруга жены пришла как-то и показала черный деревянный крест...».[12]

Но нас в данном случае интересует первая, непосредственная реакция поэта, когда он взглянул на снимок: в этом мгновенном душевном движении уже отчетливо виден будущий жест всего стихотворения, это — жест человечности, добра, сочувствия, горечи, недоумения и вместе с тем — непреложности и справедливости всего происшедшего с Итальянцем. Ведь и впрямь, —

Никогда ты здесь не жил и не был!.. —

а потому —

Я стреляю — и нет справедливости
Справедливее пули моей!
(280)

---

[9] Б. Бялик. Наедине с прошлым. Изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 165.

[10] См. примечания Е. П. Любаревой к стихотворению «Итальянец» в сб.: М. Светлов. Стихотворения и поэмы, стр. 460.

[11] Там же, стр. 460.

[12] Там же. В статье «История одного стихотворения», посвященной «Гренаде», М. Светлов писал: «Теперь, прожив и поработав много лет, я понял, что нажатием маленькой кнопки можно привести в действие большой механизм. (Тут шла речь о том, что толчком для создания сти-

Того, конкретного итальянского лейтенанта, который был изображен на снимке, убил 11 ноября 1942 года горловский бурильщик, командир расчета станкового пулемета, а затем знаменитый зенитчик Макар Гром, о нем у М. Светлова тоже есть особое стихотворение, но в лирико-трагической ситуации «Итальянца» поэт взял этот выстрел себе. Здесь, разумеется, нет какой-либо позы: М. Светлову даже мысленно было бы трудно выстрелить в юношу, увиденного им на фоне Неаполитанского залива, родившегося и жившего на «священной земле Рафаэля». Но тяжкий долг он не хочет перекладывать на другие плечи, а потому мужественно говорит слова, для него лично трудно произносимые: «Я стреляю...», «Я, убивший тебя под Моздоком...», «Здесь я выстрелил...». Эти трижды и с неотвратимостью судьбы прогремевшие слова-залпы сотрясают стихотворение великою болью, и они действительно подобны ударам некоего рокового возмездия, потому что стихотворение, от начала и до конца тяготеющее к символичности, имеет в виду, конечно, не только М. Светлова или М. Грома, а страну, родину — РОССИЮ.

Я не дам свою родину вывезти
За простор чужеземных морей!
Я стреляю — и нет справедливости
Справедливее пули моей!

(280)

Родина и Возмездие, как видим, объединены у М. Светлова в *одной* строфе. В чувстве поэта и в концепции произведения они нераздельны.

Большинство итальянцев, нашедших свой конец в русских безжалостных снегах, были людьми из простого трудящегося народа или из небогатых семейств. М. Светлов сразу же намекает на это в первой же строфе своего стихотворения, когда пишет, что черный крест на груди итальянца был прост и беден, что он, должно быть, хранился в «небогатом семействе» и отдан был, как символ веры и семейный талисман, может быть, единственному сыну... Эта строфа для начала стихотворения очень важна: она даёт своего рода социальный и музыкальный ключ ко всему, что будет сказано дальше, а ее некрасовская огласовка лишь дополнительно укрепляет и усиливает создающееся у нас впечатление *народной трагедии*. Дело в том, что, как пишут авторы очерков по истории Итальянской Коммунистической партии, «воодушевления и одобрения в массах политика фашистов ни-

---

хотворения послужила пустяковая вывеска на московской гостинице «Гренада», — *А. П.*). Был бы механизм, а кнопка всегда найдется» (М. Светлов. Избранные произведения в двух томах, т. 2, стр. 184). «Черный крест» наравне с фотографией, надо думать, тоже сыграл роль такой же «кнопки», что же касается «большого механизма», то его, действительно, только стоило «привести в действие».

когда не вызывала»;[13] начало войны с Советским Союзом было воспринято ими с той покорностью и апатией, которые в момент военной катастрофы превратились в ненависть к немецким «союзникам». Известны случаи вооруженных столкновений итальянских солдат с гитлеровцами, переход их в ряды советских партизан. Когда немцы арестовывали или брали в плен итальянские воинские части, переставшие подчиняться германскому командованию, они поступали с ними так же изуверски-безжалостно, как и с советскими военнопленными.[14] Любопытно, что советские партизаны обычно не нападали на разгромленные итальянские части, а местные жители нередко оказывали голодным, раненым и обмороженным итальянцам сочувственную помощь, совершенно немыслимую, конечно, по отношению к немцам. Это навсегда осталось в памяти участников «восточного похода». Один из них, М. Спинелла, пишет:

«Я, итальянский интеллигент, был поражен совершенно необычайной способностью солдат, которые были в своем большинстве итальянскими крестьянами, и крестьян с Дона понимать друг друга... Вначале эти контакты были полны недоверия и взаимных подозрений. Мы были захватчиками, врагами, которые несли смерть, голод и кровь в мирные поселения... Затем я видел итальянских и русских крестьян сидящими в тени домов летом или около печи зимой и беседующих между собой. Они говорили на странном наречии, состоявшем из многих немецких, итальянских и русских слов, жестов и знаков. Я бы сказал, что этот язык состоял главным образом из взаимного человеческого чувства, живого и непосредственного, — из ощущения бессмысленности этого конфликта, абсурдности присутствия здесь этих солдат...».[15]

Примеров подобного человеческого, непосредственного взаимопонимания можно было бы привести немало. Особенно много их в вышедшем в 1964 году в Милане сборнике писем итальянских солдат и офицеров,[16] а также в многочисленной мемуарной литературе, опубликованной в Италии в послевоенные годы.[17]

[13] Тридцать лет жизни и борьбы Итальянской Коммунистической партии. Сб. статей и документов. Общая редакция П. Тольятти. ИЛ, М., 1953, стр. 381.

[14] Этой теме посвящена книга В. Михайлова и В. Романовского «Нельзя забыть» (Изд. «Беларусь», Минск, 1967).

[15] Цит. по кн.: Г. С. Филатов. Восточный поход Муссолини. Изд. «Международные отношения», М., 1968, стр. 6. Примерно так же рассказывается об этом и в известном итало-советском фильме де Сантиса «Итальянцы, бравые ребята», демонстрировавшемся у нас под названием «Они шли на Восток».

[16] B. Ceva. 5 anni di storia iteliano. Milano, 1964.

[17] G. Tolloi. Con l'armata italiana in Russia. Torino, 1947. (Вскоре после возвращения на родину Д. Толлои перешел на позиции марксизма; его книга была издана нелегально еще в период немецкой оккупации); N. Revelli. La strada del davai, Torino, 1966. (Н. Ревелли, вернувшись из «восточного похода», стал в дни движения Сопротивления одним из

Многим на всю жизнь запомнилось, потому что больше всего поразило и навсегда пленило, «русское милосердие». Об этом говорят едва ли не все.

Стихотворение М. Светлова милосердно, оно вобрало в себя самый дух подлинно народного отношения к поверженному врагу, но это милосердие гневное. Недаром же М. Светлов согласился: «Убить его, конечно, надо было...».

> Я стреляю — и нет справедливости
> Справедливее пули моей!

Как хорошо сказал по этому поводу С. Наровчатов: «...воинствующая человечность пишет рукой Светлова эти строки», ибо «человек, перешедший границу его страны с оружием в руках, теряет охранную грамоту братства народов».[18]

Высокая трагедийность произведения проистекает оттого, что в нем от начала до конца сочувствие борется с долгом, но победа долга ясна уже с первых строк.

Но вот долг выполнен и перед нами — последняя строфа:

> Никогда ты здесь не жил и не был!..
> Но разбросано в снежных полях
> Итальянское синее небо,
> Застекленное в мертвых глазах...

Увы, все кончено! Возмездие свершилось... Но какая тоска и боль звучат в этом последнем аккорде!..

Рука не дрогнула, но сердце оборвалось...

видных партизанских руководителей); E. Corti. I più non ritornano. Milano, 1947; A. Valori. La campagna di Russia. Roma, 1950, и др.

[18] С. Наровчатов. Поэзия в движении. Статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 142, 141.

М. Ф. Пьяных

*

А. ТВАРДОВСКИЙ

«ПЕРЕД ВОЙНОЙ, КАК БУДТО В ЗНАК БЕДЫ...»

1

Вскоре после войны в журнале «Знамя» (№ 1) за 1946 год Твардовский опубликовал «Стихи из записной книжки (1941—1945)» — стихи, которые до времени существовали как бы на правах личного дневника и не предназначались для печати. На них откликнулись два критика. Один прежде всего подчеркнул их органическую связь с «Василием Теркиным». Почти у каждого стихотворения, отмечал он, «есть параллель в „Книге про бойца“ ... Эти стихи не заключают в себе ничего, что было бы враждебно „большому стилю“ Твардовского».[1]

В сознании большинства читателей и критиков автор «Василия Теркина» и «Фронтовой хроники» все еще продолжал оставаться поэтом эпического склада. Это мнение оказалось настолько устойчивым, что даже много лет спустя, когда отдельным изданием вышли его «Послевоенные стихи», а в поэме «За далью — даль» отчетливо обнаружилась жанрообразующая роль авторских раздумий, некоторые литераторы упорно не хотели признавать Твардовского-лирика, недоверчиво относясь к лирическим возможностям его таланта.[2]

Другой критик, отозвавшийся на публикацию «Стихов из записной книжки», акцентировал внимание на том, что принципиально отличало их от «Книги про бойца». Он писал: «По силе чувства, по тому впечатлению, которое производят лирические „Стихи из записной книжки“, они превосходят многое из опубликованного Твардовским в те же годы. Облик войны предстает в них более сложным и суровым, мы бы сказали, более реалистическим, а сам поэт раскрывает перед читателями новые стороны своей гуманной души. ... Нас особенно поразило своей художественной силой стихотворение, завершающее его записную книжку. В трех строфах поэт рисует безотрадную картину пожженных перед войной морозом деревьев, так заканчивая ее:

---

[1] Д. Данин. Черты естественности. «Литературная газета», 1946, 25 мая.

[2] См.: И. Сельвинский. Наболевший вопрос. «Литературная газета», 1954, 19 октября; Н. Грибачев, С. Смирнов. Виолончелист получил канифоль... «Литературная газета», 1954, 21 октября; С. Васильев. Надо сметь! «Литературная газета», 1958, 15 июля.

Прошли года. Деревья умерщвленные
С нежданной силой ожили опять.
Живые ветки выдали, зеленые...
Прошла война. А ты все плачешь, мать».[3]

Последним, под двадцать первым номером, в записной книжке значилось стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...», помеченное 1945 годом. Слова, сказанные А. Макаровым о достоинствах всей подборки, относились в первую очередь к нему. Однако не слишком ли решительно выделил критик недавно опубликованные стихи из всего написанного Твардовским в те же годы? Думается, что категорический смысл суждения Макарова можно понять, если учесть, что он отдавал себе отчет в том, что Твардовский является создателем «самого яркого образа советского бойца»,[4] Василия Теркина, образа эпического, а превосходная степень в оценке «Стихов из записной книжки» относится к их лирической сущности, которая в сравнении с повествовательными произведениями поэта имеет свои качественные особенности, свой специфический реализм внутреннего переживания, свою лирически проникновенную сложность и глубину, полнее и отчетливее всего проявившуюся в стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...».

Оно начинается в спокойной и размеренной, можно сказать, эпической интонации:

Перед войной, как будто в знак беды,
Чтоб легче не была, явившись в новости,
Морозами неслыханной суровости
Пожгло и уничтожило сады.[5]

Размер стиха — ямбический. Четырехстопный ямб был опробован еще во «Фронтовой хронике», в частности в «Балладе о товарище» и в «Балладе об отречении». Это излюбленный размер русской классической поэзии от Державина до Блока. С. Маршак, отметив, что четырехстопный ямб поэмы «За далью — даль» больше всего напоминает «ямбы пушкинских поэм»,[6] писал: «Мускулистый, упругий ямб не предназначен для интимной лирики (хоть ямбом и писали превосходные лирические стихи Баратынский, Тютчев, Фет да и сам Пушкин). Ямб как бы создан для поэзии, широко охватывающей жизнь (как «Евгений Онегин»), для высокой публицистики и обличительной сатиры».[7]

---

[3] А. Макаров. По страницам журналов. «Новый мир», 1946, № 4—5, стр. 156.

[4] Там же.

[5] А. Т. Твардовский, Собр. соч. в пяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1966, стр. 407. В дальнейшем стихи поэта цитируются по этому изданию с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра) в тексте статьи.

[6] С. Маршак. Ради жизни на земле. Об Александре Твардовском. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 32.

[7] Там же, стр. 30—31.

Эпическая величавость ямба ощущается и в стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...», но здесь он не четырехстопный, как в поэмах Твардовского, а пяти- и шестистопный. Увеличение количества стоп подчеркнуло медитативность в повествовательной интонации, и, очевидно, не случайно пятистопный ямб стал любимым размером поэта в его послевоенной лирике.

В журнальной публикации стихотворения «Перед войной, как будто в знак беды...» четвертый стих первой строфы был укороченным и читался так: «Пожгло сады». Резкий переход от пятистопных и шестистопных ямбических стихов, отличающихся почти гекзаметрической величавостью, к двустопному ямбу нарушал эпическое спокойствие повествовательного ритма, преждевременно и слишком экспрессивно, не в духе творческой манеры поэта, выдавал его лирическое волнение, еще не ставшее лирическим чувством и тем более лирическим переживанием.

Лирика как жанр созревала в эпическом лоне поэзии Твардовского постепенно, существуя на первых порах преимущественно как лирическое начало. В этом плане представляет интерес вопрос о том, почему поэт не спешил обнародовать «Стихи из записной книжки» (среди них меньше всего «выдерживалось» стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...»). А. Макаров не без основания считал: «Все, что так или иначе не гармонировало с суровым пафосом военной страды, до поры до времени оставалось в записной книжке поэта».[8] Что же не гармонировало? Очевидно, полные глубокой горечи размышления о невозместимых утратах военных лет, которые будут определять основную тональность послевоенной лирики Твардовского? Сам Макаров впоследствии прямо сказал, что чувство гражданина и патриота заставило Твардовского «до поры до времени не давать вырваться на волю из сердца чувству скорби и боли».[9] Да, поэт сдерживал в себе душевную боль (об этом свидетельствует и творческая история поэмы «Дом у дороги»), сдерживал до окончания войны, «меж строк скрывая прочих» (III, 8), не обнажал ее лирически, считая, что обнаженная личная боль противоречит эпическим нравственным нормам.

Однако вряд ли только этим объясняется задержка с публикацией «Стихов из записной книжки». Следует учесть, что чувство скорби и боли, свойственное не всем, а лишь некоторым из них, отчетливо переросло в лирическую тему только в стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...», которое поэту не пришлось долго держать в записной книжке. Очевидно, в отсрочке публикации всей подборки не последнюю роль сыграл и момент эстетический, связанный с авторской самооценкой

---

[8] «Новый мир», 1946, № 4—5, стр. 156.

[9] А. Макаров. Александр Твардовский и его «Книга про бойца». В кн.: А. Макаров. Идущим вослед. Изд. «Советский писатель», М., 1969, стр. 34.

своей художественной подготовленности к разработке чисто лирических жанров.

«Стихи из записной книжки» — это лирическая лаборатория поэта-эпика. Это не цикл стихотворений с постоянным составом, а всего лишь подборка на время, название которой станет для Твардовского рабочим термином: так он будет и впредь именовать все свои новые стихи, пока они не войдут в книгу стихов. У Твардовского вообще нет циклов стихов, характерных для многих русских лириков XX века: у него есть книги стихов, связанные с определенным периодом времени («Сельская хроника», «Фронтовая хроника», «Послевоенные стихи»), и это лишний раз свидетельствует об эпической родословной его лирики, особенно ощутимой в стихах предвоенных и военных лет, где принцип хроникального повествования подчинял себе собственно лирическое начало. «Стихи из записной книжки» были первой попыткой эмансипации лирики в творчестве поэта (об этом свидетельствует и название — не лиро-эпическая хроника, а дневник отдельных лирических переживаний, «Стихи из записной книжки»). Однако сила эпического притяжения в большинстве из них была еще велика, и Твардовский через несколько лет рассыпал подборку и растворил ее во «Фронтовой хронике». Стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...» и здесь стояло последним, на рубеже поэтической хроники военных лет и послевоенной лирики. Его интонация также отмечена переходностью. Ритмический рывок в стихе «Пожгло сады» Твардовский счел, очевидно, проявлением лирической торопливости и впоследствии выровнял интонацию, ввел синонимичное слово, которое к тому же подчеркнуло смысловое углубление переживания:

Пожгло и уничтожило сады.[10]

Интонация и размер стиха у Твардовского возникают из содержания произведения. Поэт считает, что «размер должен рождаться не из некоего бессловесного „гула“, о котором говорит, например, В. Маяковский, а из слов, из их осмысленных, присущих живой речи сочетаний. И если эти сочетания находят себе место в рамках любого из так называемых канонических размеров, то они подчиняют его себе, а не наоборот, и уже являют собою не просто ямб такой-то или хорей такой-то (счет ударных и безударных — это же чрезвычайно условная, отвлеченная мера), а нечто совершенно своеобразное, как бы новый размер».[11]

Стремление поэта удержать эпическую интонацию, соответствующую значительности темы стихотворения, желание скрыть

---

[10] Впервые этот окончательный вариант строки появился в издании: А. Твардовский. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. I. М., 1954, стр. 323. В предшествующем издании двухтомника еще было «Пожгло сады» (т. I, М., 1951, стр. 308).

[11] А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 109.

до поры растущее лирическое волнение и еще не вполне подготовленный содержанием для непосредственного интонационного выявления лирический смысл сказалось и в ритмической композиции всей первой строфы. Последующие строфы имеют перекрестную рифмовку.

И тяжко было сердцу удрученному
Средь буйной видеть зелени иной
Торчащие по-зимнему, по-черному,
Деревья, что не ожили весной.

Под их корой, как у бревна отхлупшею,
Виднелся мертвенный коричневый нагар.
И повсеместно избранные, лучшие
Постиг деревья гибельный удар.

(I, 407)

По своей рифмо-ритмической композиции выделяется только первая строфа. Ее начальный стих, имеющий в отличие от стихов, открывающих последующие строфы, пятистопное строение, рифмуется опоясывающей рифмой с четвертым.

Благодаря смежной рифмовке шестистопных ямбов (второй и третий стих), нарушающей ритмическую норму, принятую в этом стихотворении, строка «Морозами неслыханной суровости» интонационно выделяется, подчеркивая смысл словосочетания, и особенно смысл рифмующегося слова «суровости», которое вместе с экспрессивным эпитетом «неслыханной» свидетельствует о нарастании лирического волнения и связанного с ним эмоционального содержания. Однако в первой строфе, как и в случае с превращением двустопного ямба в пятистопный, поэт скрывает их в плавных изгибах размеренной интонации. Протяженность, широта этой интонации отмечена опоясывающими мужскими рифмами («беды» — «сады»), а внутри ритмического пространства, очерченного мужскими клаузулами, интонация смежных шестистопных ямбов с дактилическими окончаниями растекается в медитацию, в двустишие, напоминающее элегический дистих.

В последующих строфах элегическое течение будет интонационно сдерживаться. Первая строфа, начатая в широкой интонации, но с энергичной мужской клаузулой, затем дает простор мелодичности стихов с дактилическими окончаниями, чтобы в четвертом стихе таким же энергичным мужским окончанием сдержать медитативность интонации. Вторая и все последующие строфы будут начинаться стихами с дактилическими окончаниями. Но эти окончания с их текучестью будут равномерно сдерживаться перекрестными мужскими клаузулами.

Поэтическая интонация определяется как метрической структурой стихотворения, так и особенностями его синтаксического строя, семантикой и звуковым составом лексического материала. Синтаксис стихотворения «Перед войной, как будто в знак беды. . .», состоящий из сложных конструкций с придаточными предложениями, причастными, деепричастными и сравнитель-

ными оборотами, в которых динамическую роль играют глагольные формы, имеет преимущественно повествовательно-прозаический характер. Н. Рыленков писал о Твардовском: «Иногда мне казалось, что кое в чем он перегибал палку, сознательно прозаизируя свой стих. Потом я понял, что это были настойчивые поиски своего пути».[12]

Говоря о поэзии М. Исаковского, Твардовский отметил в ней «раздумчивую неторопливость», «деловитость лирической интонации»,[13] которая, надо сказать, не в меньшей мере свойственна и его собственным стихотворениям. В обоих случаях она безусловно связана с традициями Некрасова и его школы. Эта деловитость, казалось бы, более подходящая для прозы, сказывается и в синтаксическом строе стихотворения. Здесь используются и переносы, которые делают поэтическую речь близкой к прозаической. Однако синтаксических переносов нет между строфами. Две первые строфы состоят из двух внутренне завершенных, семантически и синтаксически неделимых, монументально цельных предложений. Интонационное взаимодействие между ними создает строфо-синтаксический ритм, характерный для произведений «большого стиля».

Во второй половине стихотворения синтаксическая монолитность строф нарушается: третье четверостишие состоит уже из двух метрически равных и самостоятельных предложений, и это, конечно, сказывается на углублении внутристрофической членимости и усилении прерывистости интонации, что ведет к повышению лирической экспрессии стиха. Одновременно в третьей строфе уменьшается семантическая его нагрузка. В логическом отношении третья строфа и даже вторая не играют существенной роли: смысл явления здесь не столько развивается, сколько детализируется, причем детализация приобретает эмоциональный, субъективно-оценочный характер. Лирическая экспрессивность, намеченная во второй половине первой строфы («Морозами неслыханной суровости / Пожгло и уничтожило сады»), в последующих строфах усиливается. Эмоциональная сгущенность начинает особенно чувствоваться в эпитетах, многие из которых сдваиваются (иная, буйная зелень; мертвенный коричневый нагар; избранные, лучшие деревья; живые, зеленые ветки). В то же время с помощью инверсий поэт не забывает выделить смысловую нагрузку многих эпитетов, важную для содержания всего стихотворения («сердцу *удрученному*», «зелени *иной*», «*избранные*, *лучшие* постиг деревья гибельный удар»).

Заключительная строфа в своей основной части («Деревья умерщвленные / С нежданной силой ожили опять, / Живые ветки выдали, зеленые...») стремится как бы повторить синтаксиче-

---

[12] Н. Рыленков. Привет из родных мест. «Литература и жизнь», 1960, 19 июня.

[13] «Новый мир», 1970, № 1, стр. 29.

скую монолитность первых двух строф. Но здесь уже нет придаточных предложений и осложняющих оборотов — вместо них одно простое распространенное предложение с однородными членами, обрамленное короткими предложениями («Прошли года. . .» и т. д.), которые еще больше подчеркивают прерывистость и лирическую взволнованность. Интонационно и графически выделенный последний стих («Прошла война. А ты все плачешь, мать») завершает выявление постепенно нараставшего лирического чувства, которое здесь, внутренне преобразовавшись, приобретает новое, психологическое и историческое качество.

Прежде чем перейти к анализу этого качества, отмечу еще один момент, связанный с нарастанием лирической экспрессии. Твардовский в своем поэтическом творчестве не придает музыкальности стиха того значения, какое придавали ему символисты и поэты, прямо или косвенно причастные к развитию традиций символизма. Ему ближе разговорно-прозаическое звучание речи, в которой нет особого нажима на романтическую певучесть слова. Стремление удержать эпическую интонацию в лирике проявляется и в том, что Твардовский никогда не позволяет ритму играть самостоятельную роль: поэт не отдается стихии чистой музыки, не испытывает даже в этом внутренней потребности, и мелодика стиха у него всегда материализована в словесном изображении предмета, в смысловом содержании стихотворения, в фонетической прозаизации речи.[14] Он непринужденно использует, например, при выражении лирического чувства диалектное слово «отхлупшею», которое воспринимается как фонетический прозаизм. Неблагозвучие этого слова скрадывает аллитерационное сгущение в третьей строфе. Если в первой звук «р» рассеян, то во второй он встречается чаще, а в третьей его концентрация становится насыщенной («Под их ко*р*ой, как у б*р*евна отхлупшею, / Виднелся ме*р*твенный ко*р*ичневый нага*р*. / И повсеместно изб*р*анные, лучшие / Постиг де*р*евья гибельный уда*р*»). Концентрация лирически экспрессивного звука «р» закрепляется рифмой «нагар — удар» и первым стихом заключительной строфы («П*р*ошли года. Де*р*евья уме*р*щвленные»). После интонационной драматической кульминации звук «р» сходит на нет, а интонационный рефрен «Прошли года. ... Прошла война» завершает преображение экспрессии в рефлексию.[15]

2

В стихотворении Твардовского преображение эпической интонации в лирическую связано с метаморфозами сюжетной структуры. На первом плане — рассказ о погибших от мороза де-

[14] См.: А. Твардовский. О поэзии Маршака. «Новый мир», 1968, № 2, стр. 250.

[15] Ср.: Ю. Буртин. Из наблюдений над стихом А. Твардовского. «Вопросы литературы», 1960, № 6.

ревьях, которые после суровой зимы сорокового года «не ожили весной». Очень важная для Твардовского, реалиста и эпика, деталь: даже в пейзажном стихотворении он документален, идет от факта, не допуская романтической игры воображения, не привнося в описание природы зыбкой субъективности.

И все же в рассказе о погибших деревьях есть своя лирическая субъективность, которая дает о себе знать в выборе предмета описания. Великой войне предшествовали не только морозы «неслыханной суровости», но и начало лета, обещавшего быть необыкновенно плодородным. «Стихи из записной книжки» открываются стихотворением 1942 года «Отцов и прадедов примета...». В нем говорится о том, как накануне войны по-богатырски расщедрилась природа: «Земля ломилась, всем полна». И, передавая могучую силу природы, Твардовский одну гиперболу наращивал другой:

Как частый бор, колосовые
Шумели глухо над землей.
Не пешеходы — верховые
Во ржи скрывались с головой.
И были так густы и строги
Хлеба, подавшись грудь на грудь,
Что, по пословице, с дороги
Ужу, казалось, не свернуть.
И хлеба хлеб казался гуще,
И было так, что год хлебов
Был годом клубней, землю рвущих,
И годом трав в лугах и пущах,
И годом ягод и грибов.

(I, 297)

В стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...», завершающем записную книжку, поэт сосредоточивает свое внимание на другой примете, на другом знамении. В этом сказалась лирическая тенденциозность Твардовского, в послевоенных стихах которого все больше и больше углублялась тема военных утрат и связанных с ними душевных переживаний.

Стихотворение о погибших деревьях и по своему образному строю отличается от стихотворения о плодородном лете. При всей эпической пластичности, укрупненности деталей и картины в целом стихотворение «Отцов и прадедов примета...» не более как эскиз, пейзажная зарисовка. Лирическое переживание, выраженное в нем, статично, оно находится в зачаточном состоянии, лишено многогранности. Описание, чрезвычайно выразительное в своей монументальности, оказалось оправданием народной приметы. Движения поэтической мысли, развивающей смысл ее, здесь нет. Закономерности, отмеченные отцами и дедами в чередовании природных и общественных явлений, в смене большой радости большим горем подтверждаются: «Гром грянул: началась война».

«Стихи из записной книжки» вначале существовали как боковые ответвления от военных произведений Твардовского «большого стиля». Многие из них (кроме, пожалуй, двух — «В поле, ручьями изрытом» и «Перед войной, как будто в знак беды...», написанных в 1945 году) производят впечатление эскизов, набросков, — не только потому, что они не гармонировали с прав-

ственными требованиями эпической эпохи, но и из-за своей художественной незавершенности вряд ли они с самого начала предназначались поэтом для печати в качестве самостоятельных произведений. Известно, например, что стихи «Отцов и прадедов примета...» публиковались сперва как часть лирической хроники «Дом у дороги».[16]

В стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...» поэтическая мысль лирически гибче и сложнее. Сперва кажется, что здесь тоже речь идет о повторяющихся, хотя и другого рода, закономерностях: войне предшествует знамение в природе — гибель «избранных, лучших» деревьев, но вот кончается война, и деревья оживают снова:

> Прошли года. Деревья умерщвленные
> С нежданной силой ожили опять,
> Живые ветки выдали, зеленые...

Размышления о разрушающей силе войны и исцеляющей силе природы занимают видное место в поэзии Твардовского. Со временем характер этих размышлений изменялся. В стихотворении «Здесь немцы были» (1944 г.) он писал о том, как время и возрождающаяся, постепенно залечивающая свои раны природа способствуют забвению памяти о фашистском нашествии. Зарисовки сенокоса, обрамляющие сюжет поэмы «Дом у дороги», тоже подчеркивают возвращение жизни на свой вечный круг, но здесь человек одновременно и выделен из круговорота природы, выделен своей способностью помнить о пережитом.

Для того чтобы проследить развитие темы исторической памяти, рассмотрим особенности пейзажа в нашем стихотворении. В отличие от стихотворения «Отцов и прадедов примета...», где описание природы имеет свойства зарисовки, здесь мы имеем дело с завершенной картиной, причем с картиной не статичной, а движущейся, имеющей сюжет, развернутый во времени. Пейзаж здесь повествователен, он движется вместе со временем и приобретает свойства того исторического события, с которым сопряжен. Пейзаж становится историческим, а событийная рама, в которую он заключен, делает его монументально значительным.

Бо́льшая часть стихотворения (три строфы из четырех) посвящена рассказу о том, как «перед войной... пожгло и уничтожило сады». Поэт здесь обстоятелен, нетороплив. Кажется, что он эпически спокоен. Недаром критик В. Дементьев писал, что Твардовский, «рассказывая о деревьях, под корой которых долгие весны „виднелся мертвенный коричневый нагар“..., нигде прямо не высказывает ни своего отношения, ни своих чувств».[17] Но это не совсем так. Внешнее эпическое спокойствие стихотворного повествования чревато лирическим взрывом. Как уже отмечалось,

---

[16] См.: «Красноармейская правда», 1943, 2 декабря.

[17] В. Дементьев. О лирике Твардовского. «Октябрь», 1956, № 7, стр. 179.

у Твардовского внутри повествовательной структуры постепенно нарастает и постоянно пробивается наружу лирическое чувство, которое дает о себе знать и непосредственно в экспрессивно окрашенной лексике: морозы «неслыханной суровости», «сердце удрученное», деревья, «торчащие по-зимнему, по-черному», «мертвенный коричневый нагар», «постиг деревья гибельный удар», «деревья умерщвленные»... В первых трех строфах развитие повествовательного сюжета заторможено, пейзаж хотя уже и прикреплен к историческому событию, но еще не развертывается во времени, он только детализируется, причем эта детализация используется для выявления нарастающего лирического чувства, рожденного «гибельным ударом».

В. Дементьев все же прав, считая, что концентрированно и прямо лирическое чувство выражено в последней строфе, точнее — в последней, графически выделенной строке: «Прошла война. А ты все плачешь, мать». Но нельзя забывать и о постепенности нарастания лирического чувства в первых трех строфах, так как именно в процессе постепенного созревания лирическое чувство приобретало историческое свойство. Сосредоточенность и глубокая взволнованность переживания свидетельствовали о его многоплановости и сложности, о том, что оно вызвано не только и даже не столько гибелью деревьев, сколько человеческими потерями военных лет. Если о погибших деревьях Твардовский говорил сосредоточенно и обстоятельно, то об их «воскрешении» сказано в последней строфе лаконично, чтобы после этого сразу возвратиться к размышлениям об утратах, и в этом снова проявляется лирическая тенденциозность поэта. Обращение к матери обнаруживает, что и весь рассказ о погибших деревьях был нацелен на размышления о погибших людях, которые в отличие от деревьев не могут физически воскреснуть, но которые духовно остаются жить в материнском сердце, в народной памяти.

В том, что гибель деревьев предшествовала войне, а их «воскрешение» совпало с окончанием войны, есть нечто символическое. Становится ясным, что Твардовский хотел рассказать не только о деревьях, но и о судьбе людей, о судьбе народа, прошедшего через опустошительную войну. Теперь все, сказанное о деревьях, становится многозначным; быть может, более многозначным, чем предполагал в то время поэт: это, в частности, относится к образу «избранных, лучших» деревьев, которые перед войной постиг «гибельный удар». Невольно вспоминается рассказ из поэмы «За далью — даль», повесть «о старом друге, о лучшем сверстнике» поэта (III, 136), которого он встретил «в тайге на станции Тайшет» (III, 137). Сравнивая себя с другом детства, поэт говорит: «И я-то знаю: он во многом / Был безупречней и сильней» (III, 136):

И разве диво то, что с другом
Не мог расстаться я вполне?
Он был недремлющим недугом,
Что столько лет горел во мне.
Он сердца был живою частью,
Бедой и болью потайной.

И годы были не во власти
Нас разделить своей стеной.
И не кичась судьбой иною,
Я постигал его удел.
Я с другом был за той стеною.
И ведал все. И хлеб тот ел.

(III, 143)

Друг детства пережил «гибельный удар», вернулся к новой жизни. Но многие «избранные, лучшие» люди погибли, и о них тоже помнит поэт, когда в поэме «Теркин на том свете» рассказывает, как «область вечной мерзлоты / В вечность их списала» (III, 273), заявляя при этом: «Память, как ты ни горька, / Будь зарубкой на века!» (III, 274). Развитие в послевоенном творчестве поэта темы «жестокой памяти», исторической памяти, необходимой людям, «чтоб в даль смотреть наверняка» (III, 145), позволяет с большей определенностью сказать, что истоки ее связаны со стихотворением «Перед войной, как будто в знак беды. . .».

Но стихотворение Твардовского не аллегория. Аллегорический образ — эта маска, внешне деформированный, но внутренне адекватный слепок с предмета или явления, свойства которых аллегорический образ передает. В основе аллегории принцип аналогии. Судьба деревьев в стихотворении Твардовского не аналогична судьбе людей в годы войны, хотя между ними есть и нечто общее. Поэт стремился раскрыть сложную метафорическую, а точнее, метаморфическую связь между жизнью общества и жизнью природы, которая полнее всего обнаруживается в композиции стихотворения, в динамике его образной системы.

3

Как поэт-реалист Твардовский не испытывает особого пристрастия к излюбленному средству романтиков — метафорам, хотя и не чуждается их. Но будучи сравнительно равнодушным к метафоре, он нередко использует ее в качестве композиционного принципа: в построении стихотворения «Отцов и прадедов примета. . .» метафорически реализуется народная мудрость. В отличие от романтиков реализация метафоры в стихотворной композиции Твардовского лишена субъективной заостренности: поэт только растолковывает народную примету применительно к конкретным реально-эпическим обстоятельствам. В этом стихотворении реалистически детализирована прямая метафорическая связь — от общего к частному, от объекта к субъекту, то, что сам Твардовский называет подтверждением и закреплением действительности в искусстве,[18] но совсем не развита обратная метафорическая связь — от субъекта к объекту, столь характерная для

---

[18] А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе, стр. 170—172.

романтиков, стремящихся не столько к закреплению действительности в искусстве, сколько к ее преображению средствами лирического максимализма, лирической активности, часто воплощенными в форму экстаза.

По мере того как в творчестве Твардовского углублялось лирическое начало, обострялось и внимание поэта к обратной метафорической связи, правда, не реализованной до конца с романтическим максимализмом, однако способствующей поэтическому метаморфизму объективного материала, его преображению, выявлению в нем внутреннего подтекста, многозначности, но отнюдь не символического смысла. Так стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...» после выделенной строки «Прошла война. А ты все плачешь, мать», являющейся его композиционным контрапунктом, как бы поворачивается вокруг оси всей своей образной системой и обнаруживает в «подробной метафоричности» [19] рассказа о деревьях его сокровенный, многозначный смысл.

Картина природы в стихотворении развертывается по принципу контраста: «Деревья умерщвленные / С нежданной силой ожили опять». В природе совершился круговорот, но не совсем обычный, не вполне естественный для нее, а осложненный драматическими событиями войны. Однако время и неиссякаемые силы природы все-таки сделали свое дело, восстановили естественный ритм жизни, который, казалось бы, должен определять и жизнь людей.

Прошла война. А ты все плачешь, мать.

Этот стих, выделенный как бы в особую строфу, становится лирическим контрапунктом стихотворения. Переживания матери здесь противопоставлены метаморфозам «равнодушной природы», но одно не исключает другого. Интонация обращения к матери многопланова в смысловом отношении: здесь есть и объективная констатация факта («...ты... плачешь...»), и упрек («а ты... плачешь...»), и сочувственное понимание («...все плачешь, мать»), причем интонация глубокого сочувствия является доминирующей, определяющей, и это подчеркивается не только ее кульминационным положением, но и созвучием с рассказом о гибели «избранных, лучших» деревьев. Такое созвучие имеет характер лирического контрапункта.

Лирическое переживание, формировавшееся внутри повествовательной формы, в словах «А ты все плачешь, мать» выявляется непосредственно и, выявившись, бросает отсвет на все стихотворение, придавая ему новый смысл. Оказывается, что стихотворение было вовсе не рассказом, а лирическим монологом, обращенным к матери. Только монолог этот имеет не сугубо

---

[19] Там же, стр. 55.

медитативную, а привычную для Твардовского-эпика объективно-повествовательную форму, которая изнутри преображается в форму лирическую, в рассказ-размышление, в рассказ-элегию.

Вскоре после написания стихотворения «Перед войной, как будто в знак беды...» Твардовский дважды подчеркивал значение повествовательности в лирике. В 1946 году, скрыто полемизируя с распространенным мнением, что лирическое стихотворение пересказать нельзя, он заявил, что «существенное содержание любой, даже самой своеобычной по форме поэтической вещи рассказать можно. Более того, самое это свойство вещи — быть пересказанной словами обычной речи — есть едва ли не первый признак ее поэтической существенности и подлинности».[20] А в 1947 году на Всесоюзном совещании молодых писателей он сказал: «Характерным для подъема поэзии является всегда насыщенность ее повествовательными и дидактическими моментами — беллетристичностью, точно так же, как и подъем литературы вообще характеризуется приобретением прозой собственно поэтических качеств».[21]

Критика не раз высказывала сомнения в возможностях Твардовского-лирика. «Твардовский — поэт эпический, — писал в 1956 году В. Огнев. — Лирика его более описательна, многословна. Не в ней сила таланта Твардовского, хотя и в лирике поражает он самобытностью взгляда на мир, цельностью мировоззрения, искренностью и глубиной понимания души человека».[22] И все же Твардовский, несмотря на издержки творческой эволюции, несмотря на сомнения критиков, уверенно вступал в «период лирического освоения мира»,[23] не изменяя при этом эпической и повествовательной природе своего таланта.

Б. Пастернак в 1927 году писал: «Я считаю, что эпос внушен временем, и поэтому в книге „1905 год" я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно».[24] А. Твардовский мог бы сказать, что после войны стал переходить к лирике потому, что она внушена временем. Переход от эпоса к лирике был для него труден, но вместе с тем исторически необходим. И не только для него одного. «Мы все понимаем, — говорил он сразу же после окончания войны, быть может, в тот момент, когда создавалось стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...», — что достоинство человека, победившего в этой войне, очень возросло. Человек, который прошел от Волги до Берлина,

---

[20] Там же, стр. 47.

[21] А. Твардовский. Поэзия и народ. «Молодой большевик», 1947, № 4, стр. 32.

[22] В. Огнев. О гражданском долге. (Заметки о поэзии А. Твардовского). В кн.: День поэзии. М., 1956, стр. 163.

[23] А. Твардовский. О поэзии Маршака, стр. 248.

[24] Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1965, стр. 656. (Библиотека поэта. Большая серия).

знает себе цену, — не то, чтобы он кичился, но он относится к себе очень уважительно».[25]

Мысль о возросшем историческом самосознании человека, что сказалось особенно в 50-е годы на развитии лирической поэзии, была развита на X пленуме правления Союза писателей СССР О. Берггольц. Она говорила: «Наш человек, победитель, сын народа-победителя, через пережитую им трагедию необычайно остро и по-новому осознает свою личность. Это самосознание личности шло не по пути ее противопоставления народу, но путем слияния с ним, путем великого самоотречения и самопожертвования. Именно через это осознает себя личность. Это личность, пережившая трагедию».[26]

Исторически обусловленное лирическое начало в творчестве Твардовского созревало постепенно, и не только в боковых лирических ответвлениях, но и внутри его произведений «большого стиля».

Твардовский не родился лириком — лирика в нем формировало движущееся время. О. Берггольц в одной из своих статей отмечала лирический характер книги о Теркине.[27] Действительно, лирическое начало в ней весьма существенно. Во многих главах поэмы автор прямо говорит «о себе», да и в остальных постоянно ощущается его присутствие, а в книге «Фронтовая хроника» есть лирические стихотворения типа «Партизанам Смоленщины». Применительно к ним определение «лирические» — отступления или стихи — имеет относительный смысл, т. е. оно уместно, если мы эти лирические структурные единицы будем рассматривать изолированно от эпической жанровой системы, в которую они включены. Если же лирические отступления «о себе» рассматривать как органическую часть «Книги про бойца», а лирические стихотворения типа «Партизанам Смоленщины» — как часть «Фронтовой хроники», то их лирическая сущность во многом утрачивается, скрадывается. Лирика в данном случае выступает только как лирическое начало в повествовательных жанрах, как особая форма раскрытия одного из многих героев произведения, имеющего в целом эпико-повествовательный характер. Такой герой, естественно, имеет свою специфику, он — герой лирический, но с ударением на понятии «герой», которое связывает его с эпическим целым, а эпитет «лирический» является только подчиненным по отношению к целому, дифференцирующим это целое. Лирический монолог «Я убит подо Ржевом» во многом является еще отпочковавшейся частью эпической структуры. «Стихи из записной книжки» отделились от цельной эпико-повествовательной системы, выло-

---

[25] «Литературная газета», 1945, 22 мая.

[26] Там же.

[27] О. Берггольц. Испытание миром. «Литературная газета», 1945, 17 ноября.

мились из нее, и это случилось, очевидно, потому, что их лиризм в чем-то решающем приобрел самостоятельность, стал собственно лирикой, хотя и сохранившей даже в таких «эмансипированных» стихотворениях, как «Перед войной, как будто в знак беды...», приметы родства с повествовательными жанрами.

В «Стихах из записной книжки» сюжет эпического события деформирован и разорван, хроника распалась на фрагменты лирического содержания, однако и в этих стихах есть свое специфическое единство, но оно основано не на цельности и последовательности сюжета эпического события, не на единстве повествовательного героя, а на сложной внутренней цельности лирического переживания. Цельность и глубина этого переживания неодинаковы во всех стихах из записной книжки: полнее они сказались не в лирических фрагментах, а в законченных лирических стихотворениях, которые в основном появились у Твардовского лишь ближе к концу войны. Таково прежде всего стихотворение «Перед войной, как будто в знак беды...». Оно завершило длительный процесс жанровой эмансипации лирики в поэзии Твардовского, положило начало активному лирическому преображению эпических традиций уже внутри эмансипированной лирической структуры.

Стихотворение трудно «пересказать»; такой пересказ получился бы слишком растянутым и дидактическим. В лирике Некрасова, традиции которой близки Твардовскому, повествование и дидактика сосуществуют, дополняя друг друга в рамках единой поэтической структуры.[28] В отличие от Некрасова у Твардовского повествование и дидактика стремятся к взаиморастворению, к внутреннему слиянию, к лирической конвергенции, трансформируясь в эпическое и лирическое начала, связанные между собой чаще всего скрытым диалогическим контрапунктом. На протяжении всего стихотворения «Перед войной, как будто в знак беды...» поэт, а точнее, его двойник-повествователь, как бы хочет убедить, что плакать не надо: война прошла, жизнь возрождается, даже деревья, сожженные морозом перед войной, «живые ветки выдали, зеленые», и природное начало должно сказаться на жизни человека, помочь ему залечить свои душевные раны. Но в то же время, рассказывая о гибели деревьев, поэт проникается и человеческим горем. Встретившись, два отношения к жизни, к ее прошлому и настоящему, сливаются в единое сложное переживание.

Доверие к природе, для которой как будто не существует исторического времени, доверие к народным приметам, сложив-

---

[28] Подробнее об особенностях структуры стихотворений Некрасова см. в кн.: Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова. Изд. Воронежского университета, 1964, стр. 287 и др., и в моей статье «Роль поэтических традиций Некрасова в развитии лирики русских символистов» (Некрасовский сборник. IV. Некрасов и русская поэзия. Изд. «Наука», Л., 1967).

шимся на основе многовекового общения с природой, есть в стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...». Но поэт особое внимание уделяет здесь человеческой памяти, памяти сердца, без которой история превращается в «растительное» существование, и «можно подумать, что нет ни этих немцев на свете, ни расстояний, ни лет» (I, 405). У Твардовского жизнь природы не только композиционно заключена в историческую раму («Перед войной... уничтожило сады. ...Прошли года. Деревья умерщвленные / С нежданной силой ожили опять»), не только соотнесена с историческим событием, но и включена во взаимодействие с историей, такое взаимодействие, которое можно назвать процессом драматического метаморфизма, процессом превращения природно-эпического отношения к жизни в отношение духовно-личностное, основанное на преемственности исторической памяти людей.

Тот скрытый диалогический контрапункт, который намечен в стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...», со временем в поэзии Твардовского будет углубляться, приобретая порой трагическую проблематичность, что свидетельствует о дифференциации эпических и лирических, «природных» и одухотворенно-разумных, преходящих и исторически перспективных тенденций. Но между этими «антимирами» в поэзии Твардовского всегда существует живая, материализованная, реалистически, а не романтически понимаемая связь. Образы поэта и матери в стихотворении одновременно ЛИРИЧНЫ И ЭПИЧНЫ, КОНКРЕТНЫ и обобщенны. Лирически углубленный образ у Твардовского не утрачивает эпических свойств, а эпический образ всегда лирически конкретизирован. Кажется, что поэт в обращении «А ты все плачешь, мать» имеет в виду определенную женщину. Она только один раз упомянута, упомянута чисто лирически, но в контексте размышления об исторических судьбах народа ее образ приобретает эпическую масштабность, и мы начинаем чувствовать, что мать причастна к матери-родине.

Здесь мы сталкиваемся с важной особенностью Твардовского. В русской поэтической традиции мать издавна связывалась с образом родины, причем мать всегда была воплощением сердца и души народа, его совести и других нравственных качеств.

Так было и в поэзии военных лет, например в стихотворении К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», в поэзии М. Исаковского, в поэме самого Твардовского «Дом у дороги» и т. д. А вот в стихотворении «Перед войной, как будто в знак беды...», кроме традиционных свойств, мать становится носительницей исторической памяти народа, его интеллекта.

В других послевоенных стихах и поэмах Твардовского эта функция станет мужской, но, очевидно, и та роль, которая отведена матери в этом стихотворении, была не случайной, а исто-

рически обусловленной. Воплощая в образе матери историческую память народа, Твардовский, наверное, хотел сказать, что годы войны пробудили национальное самосознание до глубинных, «материнских» пластов. Это историческое явление нашло свое отражение и в поэзии, в теме памяти у О. Берггольц (книга стихов «Узел»), у А. Ахматовой, «достоинство таланта» которой высоко оценил Твардовский.[29]

После войны некоторые критики приложили немало усилий, чтобы убедить поэтов поскорей забыть прошлое. Особенно много упрекали в привязанности к военному прошлому тогдашних молодых поэтов, прошедших через войну, — С. Гудзенко и А. Межирова.

Не избежал подобных упреков и А. Твардовский. Говоря о послевоенной лирике поэта, один из критиков писал: «Ошибочное изображение в стихотворении „Новая земля“ чувств и переживаний наших людей во многом объясняется именно тем, что поэт непомерно преувеличил роль и значение уходящей в глубь поколений памяти, абсолютизировал ее».[30] Но «уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости»,[31] — писал Пушкин. В послевоенной поэзии Твардовского духовная память о великой войне и связанных с ней утратах стала источником требовательной и высокой человечности, обращенной из прошлого к сегодняшнему и завтрашнему дню.

Лирику Твардовского точно характеризуют его слова, сказанные о Маршаке. «Одной из особенностей литературной судьбы Маршака. . ., — писал он, — является то, что период лирического освоения мира, сосредоточения сил на этом жанре, представляющем, так сказать, привилегию молодости, — этот период пришелся у него на годы, когда обычно слабеет или вовсе затухает жар поэтической мысли. . .

Обращение к лирико-философскому жанру в поздней зрелости, точнее сказать, в старости, у Маршака отмечено глубиной и ясностью мысли, юношеской энергией интонации, непринужденной живостью юмора и если грустью, то не расслабляющей и безнадежной, но по-пушкински светлой и умудренной, мужественно приемлющей неизбежное. . .

Иго старости опустошает душу и низводит человека до уровня биологического вида тогда, когда он переживает самого себя, то есть утрачивает интерес к безостановочному развитию жизни, к лучшим стремлениям новых поколений, не видит в них продолжения порывов своей наиболее деятельной поры».[32]

---

[29] См.: А. Твардовский. Достоинство таланта. «Известия», 1966, 8 марта.

[30] Б. Соловьев. Черты современной лирики. «Звезда», 1953, № 5, стр. 139.

[31] А. С. Пушкин, Полн. собр. соч. в десяти томах, т. VII, Изд. «Наука», М., 1964, стр. 225.

[32] А. Твардовский. О поэзии Маршака, стр. 248.

Твардовский в основном в зрелые годы сосредоточился на «лирическом освоении мира». Но по самой природе своего таланта он и в лирике остается верен эпическому долгу и не говорит о том сокровенно личном, что, на его взгляд, не представляет общенародного интереса. Любовь к народу, любовь сердечная и требовательная, бескомпромиссная, — вот «одна, но пламенная страсть» Твардовского, которая делает его достойным наследником Некрасова и Пушкина. Именно в развитии «мысли народной» по законам пушкинской драматической гармонии, требующей живого «интереса к безостановочному развитию жизни», к историческому прошлому народа ради «лучших стремлений новых поколений», воплощен гражданский и поэтический подвиг Александра Твардовского.

В. А. Шошин

*

Н. ТИХОНОВ «ЦИНАНДАЛИ»

«Я прошел над Алазанью»... Что в этом воспоминании: простая информация или же глубокая сердечная радость, а может быть, сожаление, упрек невозвратному прошлому, непреходящая грусть?

Почему так тревожит эта незатейливая строка, начинающая стихотворение Николая Тихонова «Цинандали» (1935)?

Почему так часто в мемуарах и статьях мы встречаем то строфы, то строки из него или хотя бы просто упоминания о нем?

Почему издательская практика коллективных сборников и антологий обнаруживает в нем одно из самых любимых читателем стихотворений Н. Тихонова, а следовательно и советской поэзии вообще?

> Я прошел над Алазанью,
> Над причудливой водой,
> Над седою, как сказанье,
> И, как песня, молодой.[1]

Лиризм этих строк кажется простым и естественным. И все же путь автора к ним был хотя и естествен, однако далеко не прост.

Войдя в советскую литературу как поэт романтический, Н. Тихонов сразу выказал себя несомненным лириком, что отметил сразу же Валерий Брюсов.[2] Действительно, первые книги Н. Тихонова «Орда» и «Брага» (1922) открывали перед читателем напряженный внутренний мир человека революционной эпохи. Однако очень скоро современники (М. Горький, А. Луначарский, П. Антокольский) отметили серьезность болезни дальнейшего роста. Луначарский прямо писал, что Тихонов совершенно напрасно увлекся сомнительным экспериментированием.[3] Впоследствии сам Тихонов вынужден был признать ошибочность некоторых своих исканий середины и второй половины 20-х годов:

---

[1] Н. Тихонов. Избранные произведения в двух томах, т. I. Гослитиздат, М., 1967, стр. 263. В дальнейшем ссылки на данное издание приводятся в тексте.

[2] В. Брюсов. Среди стихов. «Печать и революция», 1922, № 6, стр. 292.

[3] Литературное наследство, т. 74, 1965, стр. 30 и 41.

«Теперь, когда оглядываешься на те далекие годы, становится и грустно, и смешно: сколько было неправильного, лишнего, ошибочного в поэтических опытах, которые не дали и не могли дать никакого творческого развития стиху, перегруженному совершенно неестественно звуковой сложностью».[4]

Формальное экспериментаторство заводило молодого поэта в тупик в его индивидуальных поисках. Но отказ от лирики был обусловлен и глубокими мировоззренческими причинами общественного порядка. Опыт Тихонова в данном случае характерен и типичен для всей советской поэзии. «Темы гражданской классовой войны, темы строительства исключают индивидуальное ощущение, лирическую поэзию, — заявлял Тихонов в 1930 году... — Лирический поэт теряется и хиреет. Прямо сказать — ему сейчас не до лирики».[5] При всей явной односторонности подобного заявления оно не выделялось среди других деклараций того времени. Так, В. Луговской призывал «позабыть свое имя и званье», сделать героем поэзии поколение «рабочих, инженеров, костистых механиков, очкастых врачей, сухих лаборантов».[6] Отказ от лирики индивидуалистической во имя широкого отражения объективной действительности приводил на практике к отказу от лирики вообще.

Кризис не был, таким образом, лишь личным творческим кризисом Н. Тихонова — он назрел вместе с общим кризисом лирики к началу 30-х годов. Преодоление его могло произойти также в связи с развитием перспективных тенденций в литературе в целом. Другое дело, что Н. Тихонов, поэт чуткий и остросовременный, призывавший чувствовать «дыхание эпохи на своем лице»,[7] мог раньше других осознать потребности времени.

Именно Тихонов в начале 30-х годов призывает к творческим поискам, направленным на то, чтобы, вобрав в себя «географию и историю», подняться к новым высотам мастерства: «Молодой поэт в такую сложную эпоху, как наша, не может оперировать бедным комнатным словарем, живя в маленьком мирке переживаний... География и история нашего времени не могут быть ему чужды».[8]

На Первом съезде советских писателей тихоновский призыв «окунуться в жизнь» прозвучал как откровение — перед литераторами раскрывалась бурно меняющаяся действительность периода первых пятилеток, действительность огромной многонацио-

---

[4] Н. Тихонов. Избранные произведения в двух томах, т. I. Гослитиздат, М., 1951, стр. 7.

[5] «Резец», 1930, № 6, стр. 5.

[6] В. Луговской. Мое поколение. Изд. «Федерация», М., 1932, стр. 10 и 5.

[7] Н. Тихонов. Слово о поэзии. «Литературный современник», 1933, № 5, стр. 126.

[8] Н. Тихонов. Трудный рост. «Литературная учеба», 1933, № 2, стр. 75.

нальной страны. «Человек сегодняшнего мира меньше всего должен быть занят миром комнаты, — говорил Тихонов. — Целые области ждут поэта. . .».[9]

Стремление познать жизнь страны эпохи коренной перестройки мировоззрения и хозяйства закономерно дало о себе знать именно в начале 30-х годов, будучи обусловлено самой этой перестройкой. Одним из наиболее популярных методов освоения нового материала стали писательские поездки по стране. Н. Тихонов не замедлил стать ревностным его приверженцем в силу личных своих пристрастий: «Путешествия — его страсть, его стихия».[10] Еще в 20-е годы поэт жадно слушал рассказы бывалых путешественников, сам предпринимал первые поездки. Для него это не «охота к перемене мест», но стремление постичь сложность действительности, ее своеобразие.

Конечно, широта маршрутной карты может привести к поверхностности, чему находятся примеры в истории литературы тех же 30-х годов. Тихонов верен восточной проблематике. «Я в душе восточный человек», — серьезно шутил он. Не без вызова сказано им: «У меня была склонность к темам Советского Востока, склонность очень сильная, серьезная, род настоящей „высокой“ болезни. И если бы мне предложили поехать в Париж или Кашгар, то я, конечно, выбрал бы Кашгар».[11] В конце 20-х—начале 30-х годов поэт создает целый ряд значительных произведений о жизни республик Средней Азии, Кавказа и Закавказья («Кочевники», «Горькая застава», «Мираб», «Симон-большевик», «Юрга», «Камуфляж» и др.).

По словам В. Гольцева, Тихонов входил в любую республику как друг. Но была на карте тихоновских маршрутов любимая страна — Грузия, увлекшая его своеобразием жизни, быта, национального характера, национальных традиций. «Бурки, газыри, башлыки, кинжалы окружали меня, — вспоминает он о своем первом пребывании в Тбилиси. — Я был жаден до разговоров с этими коренными жителями страны, которые рассказывали мне о своих горных делах, о своих селениях за облаками, о своей сложной жизни».[12] Грузинские впечатления вызвали к жизни поэму «Дорога», повесть «Клятва в тумане». Из года в год посещал Тихонов Грузию. Грузинские писатели не замедлили отметить пристрастие русского коллеги. По свидетельству В. Гаприндашвили, Тихонов «пешком исходил всю Сванетию, горы и долины Грузии».[13] По мнению С. Чиковани, из произведений Тихонова «видно, что писатель много ходил по Грузии, внима-

---

[9] Н. С. Тихонов, Собр. соч. в шести томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1959, стр. 246.

[10] М. Рыльский. Великая дружба. Гослитиздат, М., 1954, стр. 217.

[11] Н. С. Тихонов, Собр. соч. в шести томах, т. 6, стр. 211—212.

[12] Н. Тихонов. Двойная радуга. Изд. «Советский писатель», М., 1964, стр. 81.

[13] «Литературная газета», 1935, 15 января.

тельно и любовно изучал ее».[14] Грузия дала не только темы и образы, она раскрыла новый мир. «Я сам на себе испытал то особое состояние радостного углубления в жизнь страны, которая вошла в мое сердце», — признавался Тихонов на встрече с грузинскими писателями.[15]

В произведениях о Грузии писателю удалось создать реалистически правдивые картины жизни республики, полемизируя со схематизмом многих предшественников. «Раньше искусство брало внешнюю живописность Грузии»,[16] «долгое время быт и природа национальных республик изображались случайно посещавшими их писателями и изображались под тем соусом, который мы иронически называли экзотикой», — писал он.[17] Не только прекрасное знание жизни страны, но и ощущение ее в историко-литературном аспекте подготовили Тихонова к тому, чтобы совершить некий внутренний «скачок» в осознании Грузии. Положения, высказанные им на Первом съезде писателей, составили его собственную программу действий. Возможность ее реализации представилась осенью того же года, когда писатель приехал в Кахетию.

Любовь к Кахетии прозвучала прежде всего в переводах из современных грузинских поэтов, над которыми Тихонов работал в ту осень («В Кахетии» Т. Табидзе, «Кахетия», «Кахетинская невеста», «Дуб в Чиаурском лесу» С. Шаншиашвили и др.). Ему нравилось в переводимых стихах то, что в них «живет дух кахетинской природы, характер кахетинского крестьянина. Эти стихи народны, правдивы и реалистичны с той примесью истинной романтики, без которой трудно представить поэта Грузии».[18] В переводах уже горело собственное вдохновение, сказывался собственный эмоциональный подъем. В концовку стихотворения Т. Табидзе Тихонов ввел, например, образ песни, которого в оригинале не было: «Ведь рвется, как оползень, песня в привете, / Когда проезжаешь долину Кахетии...».

Тихонов нашел в грузинской поэзии, по его собственному признанию, «богатейший мир».[19] Не один он испытал это радостное чувство. Именно в начале 30-х годов к грузинской поэзии обращаются Б. Пастернак и Н. Заболоцкий. Провозгласив поворот к «неслыханной простоте», Б. Пастернак углубился в изучение Важа Пшавелы. Н. Заболоцкий увлекся национальным эпо-

---

[14] «Литературный Ленинград», 1935, 14 февраля.

[15] Н. Тихонов. Страна большого поэтического дыхания. В кн.: Летопись дружбы грузинского и русского народов, т. 2. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1961, стр. 293.

[16] «Литературный Ленинград», 1936, 26 февраля.

[17] Там же, 1935, 8 октября.

[18] Н. Тихонов. Сандро Шаншиашвили. В кн.: С. Шаншиашвили. Избранное. Гослитиздат, М., 1957, стр. 5.

[19] Н. Тихонов. Встреча друзей. «Литература и искусство», 1944, 13 мая.

сом Шота Руставели и творчеством Давида Гурамишвили, боровшегося за народную поэзию. Для поэтов, ранее любивших формальную усложненность, поиски народного, национального начала особенно показательны. В середине 30-х годов наметилась склонность к познанию народной жизни, фольклора, национальных традиций, и Тихонов, подхватив ее, выразил общее стремление.

«Мы встречаемся с грузинскими писателями, как братья», — подчеркивал он, выражая сущность советской национальной политики.[20] Но это не было только братство людей, связанных единством социальных устремлений. Это было уже братство поэтическое. Личное общение и в Грузии, и в Ленинграде помогло убедиться в справедливости слов О. Туманяна о том, что каждый грузин — поэт, а грузинский поэт — дважды поэт.

Тихонов подошел к грузинской поэзии не только как переводчик. Он, по его словам, дерзнул отблагодарить Грузию, отразив ее в лирике, написав собственные «Стихи о Кахетии» (1935), передающие впечатления от земли «трудолюбивых крестьян, свободолюбивых, чистых сердцем виноделов и пастухов, песенников и охотников».[21]

Книга стихов о Кахетии невелика, она состоит всего из девяти стихотворений. Тем большее значение приобретает входящее в нее «Цинандали», в котором преломились наиболее характерные черты всей книги.

Народный быт, отображение которого занимает в ней значительное место, подается Тихоновым в русле национальных традиций. Это особенно благодарно на грузинском материале, характерном устойчивостью национального начала. «Когда мы с Пастернаком занимались грузинской поэзией, — рассказывает Тихонов о своей переводческой работе, — мы старались прежде всего сохранить биение грузинской крови».[22] Это старание ощутимо и в оригинальных стихах. Оно и прежде было свойственно Тихонову. Тактом и остротой проникновения в инонациональную стихию отмечен туркменский цикл «Юрга». Однако для этого цикла, кстати говоря, единственного инонационального тихоновского цикла, предшествовавшего «Стихам о Кахетии», более характерно изображение не устоявшегося быта, а преодоления его, возникновения новых норм социальной жизни. Вот почему «Стихи о Кахетии» в развитии Тихонова приобретают особое значение. Быт в них осмысливается в духе вековых народных традиций. Картина смерти, например, заключается образом пира, так как в Грузии существует обычай пить в честь погибших («Смерть»). Литературно-общественное противоречие между бы-

---

[20] «Литературный Ленинград», 1935, 14 февраля.
[21] Н. Тихонов. Сандро Шаншиашвили, стр. 3.
[22] Н. Тихонов. Перевод и оригинал. «Литературная Грузия», 1961, № 1, стр. 74.

том и героикой, постоянно находившееся в центре внимания литературной критики 30-х годов, находит разрешение в «Стихах о Кахетии», в том числе и в «Цинандали», в сфере народной жизни.

Предо мною, у пучины
Виноградарственных рек,
Мастера людей учили,
Чтоб был весел человек.

(I, 263)

В этих известных строках «Цинандали» речь идет о сборе винограда и приготовлении вина. Это естественно в стихотворении о долине Алазани, и тем более под пером поэта, который жил в ту осень в старом цинандальском парке бывшего имения князей Чавчавадзе, оказавшемся на территории виноградарского совхоза. Не останавливаясь в коротком лирическом стихотворении на излишних подробностях, Тихонов тем не менее четко подмечает колоритные детали:

И струился ток задорный,
Все печали погребал:
Красный, синий, желтый, черный,
По знакомым погребам.

(I, 263)

На первый взгляд — необычное для вина многоцветие. На самом деле в пору приготовления молодого вина (маджари) господствует полная радуга красок. Это не поэтическая вольность, а поэтическая точность, причем точность даже бытовая («черное» вино также, по-видимому, грузинского происхождения находим в русской поэзии еще у Державина).

Уж совхозом Цинандали
Шла осенняя пора,
Надо мною пролетали
Птицы темного пера.

(I, 263)

Что это за птицы? В другом стихотворении книги сказано: «Чирками голубого оперенья / Над черепицей плавали дымки». В «Цинандали» нет подобной определенности: образ романтически размыт. Но это также не противоречит реалистически-бытовой основе стихотворения: романтичность заложена в самой жизни.

Своеобразие грузинской жизни оказалось благодатным для постоянной склонности Тихонова к романтическому, необычному. Кремнистые дороги, ручьи, сбегающие прямо под колеса машины, бурная речка, кипящая под ледяной корой, высокие травы и крупные цветы на лугах, постоянный ветер в горах — все это пора-

жало воображение. «Органический оптимизм», который критика отмечала как характернейшую тихоновскую черту, мог вписаться в грузинский пейзаж, откликнуться той энергии, что, по словам Тихонова, «пронизывает и грузинское искусство, и грузинскую природу».[23] Поэт поистине вырвался на простор романтических красок, народной жизни, вольной природы — из «крика, гама и дыма заседательских комнат».[24]

Овладение жизненным материалом помогло Тихонову в «Стихах о Кахетии» обрести «стиль, отвечающий теме».

«Цинандали» входит в грузинскую литературную традицию, свидетельствуя о плодотворности усвоения инонациональной поэтической стихии. Само название стихотворения вызывает представление о кахетинском селении, очевидно, дорогом автору той духовной близостью, что превыше иных степеней родства. Это характерная черта грузинской поэтической традиции. «Грузинский поэт, — констатирует Н. Тихонов,— умеет так отлично изобразить родные места, что вы поражаетесь обилию в грузинской поэзии маленьких селений, отдельных гор, городов, ручьев и вас это радует, потому что это говорит не только о любви к родным местам, но и о том, что у каждого из них есть своя прелесть, свое поэтическое достоинство».[25]

Черпая из грузинской поэзии свойственную ей «громадную искренность»,[26] обернувшуюся лирической проникновенностью «Цинандали», Тихонов сумел вместе с тем «одеть мир тонкой поэтической тканью, не приукрашивая его и не впадая в натуралистическую бедность».[27] Но в «Цинандали» метафоричность, свойственная языку Тихонова, освобождается от нарочитости, ибо воспринимается в русле метафоричности, созвучной грузинской народной традиции.

Сам автор в «Цинандали» предстает перед нами как некий странник, сроднившийся с «буйными дорогами». Весь постоянное движение, Тихонов еще со времен «Браги», если не раньше, охотно рисует подобный образ, который в «Цинандали» получает особое наполнение, ибо образ странника традиционен в грузинской поэзии. Поэт проходит над седою водой, сам седой, но остающийся молодым, как и сама вода. Также — типично грузинская поэтическая ассоциация, со времен «Цинандали» повторяющаяся и в других стихах Тихонова.

«Даже проезжая ее первый раз, наспех, — писал он впоследствии о Кахетии,— путник невольно проникается прелестью того,

---

[23] Н. Тихонов. Встреча друзей.

[24] К годовщине постановления ЦК ВКП(б). Николай Тихонов. «Звезда», 1933, № 5, стр. 148.

[25] Н. Тихонов. Страна большого поэтического дыхания, стр. 295—296.

[26] Н. Тихонов. Встреча друзей.

[27] Н. Тихонов. Сандро Шаншиашвили, стр. 6.

что открывается перед ним. Мягкие краски долины, дымчатые дали, теплое сияние кахетинского вечера, зеленые холмы впереди».[28] Это теплое, акварельное воспоминание воссоздает сферу действия «Цинандали», но в пору его создания чувства автора были еще более динамичными и обостренными.

Именно в «Цинандали» открывается «глубокое лирическое дыхание», поразившее современников.[29] Пусть «Мастера людей учили, / Чтоб был весел человек», пусть «струился ток задорный, / Все печали погребал», но, говорит поэт, «раздумья крупной солью / Я веселье посыпал». Ведь ему надо покинуть край, где «Стакан летит до звезд, / А стол весь в синих звездах», край, в ту осень особенно дорогой: «Такой неистово зеленой / Тебя, Кахетия, не знал». Ведь «сквозь буйные дороги, / Сквозь ночную тишину, Я на дне стаканов многих / Видел женщину одну». Видел, но «поселиться в этом крае я не мог».

Вот почему «Цинандали» соткано из мотивов встречи и разлуки. Традиционные, они в грузинском контексте получают предельную выразительность. Они полностью владели поэтом в ту осень, отражаясь и в переводах, например из Георгия Леонидзе: «Облака проносятся, / Осыпаясь золотом, / Стих уйдет — с ним дочиста / Все, что знала молодость». Но рядом — вера: «До последнего дыханья, / До последнего души движенья, / Кораблем скользить ты будешь, юность...».[30]

«Я прошел над Алазанью...» — типичный для элегической поэзии мотив одинокого скитания. Сколько было у Тихонова предшественников на этой узкой лирической дороге! Но традиционность запева вовсе не влечет поток повествования в привычное и потому стертое русло. Стертая образность некоторых строк («легкой тени полоса») соседствует с такой конкретной определенностью других, что последняя кажется даже нарочитой, демонстративно подчеркивающей время и место действия. Элегическая «осеняя пора» идет не над туманно-отвлеченным Кавказом, а — над «совхозом Цинандали». В простом этом определении звучит та, столь свойственная Тихонову жизненная конкретность, которая никогда не позволяла ему заблудиться в лирическом тумане. Но это не просто точность литератора, в чьем творчестве вдохновенность поэта соседствует с документализмом и бытописательством прозаика, это точность полемиста, и опирающегося на литературную традицию, и опровергающего ее. В недавнем прошлом опровержение было излишне наступательно активным: в поэме «Дорога», например, Тихонов сравнивал облако с бракованным

---

[28] Цит. по ст.: В. Балуашвили. О дружбе большой и верной. «Литературная Грузия», 1964, № 11, стр. 58.

[29] И. Оксёнов. От «Походной тетради» к «Стихам о Кахетии». «Литературный современник», 1935, № 12, стр. 187.

[30] Н. Тихонов. Стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1938, стр. 332 и 324.

тюком ваты и всячески стремился снизить традиционно-романтический колорит кавказской природы — в борьбе с экзотикой. Примерно тогда же С. Третьяков видел в природе только материал для строительства, В. Маяковский не останавливался перед тем, чтобы срыть Казбек, — «все равно не видать в тумане». Это было в духе времени, другое дело, насколько глубоко осознавало свои задачи время. Однако спустя несколько лет та же Грузия в стихах русских поэтов предстала иной. Б. Пастернак в «Волнах» восхищается красотой Грузии, Н. Заболоцкий постигает философию ее природы.

В «Цинандали» прямой полемики нет, но поэт обновляет образный строй традиционной элегии, переосмысляет понятия и слова. По-новому звучит, например, такой прочно «элегический» глагол, как «погребать», — звучит молодо и свежо: «И струился ток задорный, / Все печали погребал, / Красный, желтый, синий, черный, / По знакомым погребам». По-новому осмысляется и общий лирический конфликт: личная драма автора не бросает тень грусти на мир, который ныне живет по законам исторического оптимизма, более того, общественный оптимизм обновленного революцией мира снимает налет безысходности с лирического конфликта, развивающегося явно не по схеме классической элегии. Не может быть безысходной грусть в мире, где мастера радости учат, «чтобы был весел человек». Капля этой радости — в сердце поэта, чье биенье столь сложно и в конечном счете «задорно», как сказано в стихотворении.

Все это можно установить, оставаясь в пределах текста «Цинандали». Но вряд ли было бы правомерно выделять стихотворение из книги, объединенной общим замыслом. А замысел этот — прежде всего в том, чтобы показать страну в пафосе перемен, принесенных и обусловленных революцией. Лирическая тропа «Цинандали» воспринимается в неразрывной связи с партизанскими тропами кахетинских повстанцев. Отсюда — заключительный мажор. Но не категорический, не плакатный.

«Цинандали» тем и привлекательно, что при всей простоте и внешней безыскуственности таит в себе противоречивость противоположностей, мирно уживающихся в прочном единстве. Неоднократный союз «но» открывает глубокие психологические пропасти («но на дне стаканов многих...», «но раздумья крупной солью...»), однако нет мелодраматизма, нет нагнетания напряженности.

«Водой — молодой», «пора — пера», «рек — человек» — какие простые рифмы! Но это простота мастерства, простота кажущаяся: первая пара рифм повторяется в конце стихотворения, замыкая лирический поток повествования, подытоживая его, звуча обновленно: в начале стихотворения молодой и седой открывается поэту вода горного потока, в конце — седым, но молодым чувствует себя он сам. Эффектный повтор рифм и структура всей строфы почеркивают не только диалектику души, но и утвержде-

ние слитности природы и человека, столь характерной для данной книги.

Рядом с простыми рифмами — изысканные приблизительные созвучия: «пучины — учили». Но и традиционные рифмы не ощущаются простыми, ибо они оперяют индивидуально прочувствованное содержание, образы сложные и оригинальные. Именно в силу своей сложности и оригинальности последние требуют рифм простых, не заслоняющих значительности того, о чем говорится. Они не нуждаются в поэтических прикрасах, как не нуждалось в нем пушкинское «Я помню чудное мгновенье...».

Когда-то Тихонов, блуждая, по его позднейшему определению, «в словесных джунглях», нарочито усложнял стихотворную форму, изменял, например, размер в пределах одной строфы. В «Цинандали» классический размер проведен сквозь все стихотворение неукоснительно, но он не кажется однообразным, ибо держится на напряженности лирической интонации.

Простота мастерства может оборачиваться и простотой отбора: отбора эпитетов, например. Вода горного потока видится поэту «причудливой» — разве не открывает это определение простор для фантазии читателя, прозревающего в его скромности путь в неведомую кавказскую сказку?

А если эпитета нет вовсе? Тогда мы говорим о предельной емкости содержания, о значительности словесного выражения, которую атрибутирование только бы мельчило. «Я на дне стаканов многих / Видел женщину одну» — больше ничего о ней в стихотворении не сказано. Но именно ей обязано оно драматической своей напряженностью. Более того — почти вся книга. В одном из стихотворений поэт ради любимой забыл «все потоки, / Все пути в ночи и днем», чтобы смотреть «лишь на щеки, / Окрыленные огнем». Данные строки написаны размером «Цинандали», поэт мог бы включить их именно в это стихотворение — но не включил. Ни одного определения — любимый образ лаконично подается лишь в количественном сопоставлении: один и тот же на дне «стаканов многих».

В «Цинандали» чувства выражаются сдержанно: «недосказ необходим, как недосол». Только лаконизм не от недостатка чувств. Просто сдержанность художественно убедительней даже образной многословности. Критика отметила «недоговоренность и лирическую многозначительность» «Цинандали».[31] В этом — доля его обаяния, выделяющего его из книги.

Есть и еще одно назначение у мудрой простоты «Цинандали». При всей самоценности голубого неба оно представляется гениальным, но лишь фоном для весеннего солнца. А ночной бархат в духе восточной цветистости оказывается лишь пьедесталом для ослепительных звезд... Так лирический поток горного ручья

---

[31] А. Тарасенков. Кавказские стихи Н. Тихонова. «Знамя», 1936, № 1, стр. 233.

всплескивает серебром солнечных брызг. Так на ровной ткани стиха возникают афористические узоры. Простота? Да, но какая образная концентрированность в знаменитых афоризмах «Цинандали!» «Я на дне стаканов многих видел женщину одну», «веселиться мог и сорванный листок». И это лишь в одном стихотворении. «Я входил в лесов раздолье / И в красоты нежных скал» — последуй за этими строчками банальность, вся строфа могла бы стать малозначительной. «Но раздумья крупной солью / Я веселье посыпал», — заканчивает поэт тему скитания, подымая всю строфу на уровень художественно-психологического достижения. Словно чувствуя, однако, что и в метафорической насыщенности стиха необходим «недосол», поэт смиряет солнечность всплесков над своим лирическим потоком. Для того чтобы быть убедительной, образная афористичность вовсе необязательно должна быть столь выпукло оригинальной. Так появляются емкие, но относительно простые словесные формулы, вроде: «потому что веселиться мог и сорванный листок». Тихонов и прежде был известен как мастер поэтического афоризма («Вижу я, что небо небогато, но про землю стоит говорить», «Не стоит делать приемный покой из самой веселой профессии»). Своеобычность образных формул в «Цинандали» заключается в том, что они при всей их поэтической оригинальности не контрастируют с простотой общего рисунка стиха, они в нем предельно органичны и естественны.

«Я не изгнанник, не влекомый / Чужую радость перенесть, / Мне в этом крае все знакомо, / Как будто я родился здесь» — этот запев к циклу, раскрываемый в «Цинандали» в лирическом ключе, звучит как многообещающий девиз. О любви и дружбе много думал Тихонов той незабвенной осенью в цинандальском парке. Теплота дружбы настолько его поразила, что он изменил образ в стихотворении Тициана Табидзе, переведенном им. У автора было: «Придите и попробуйте кварельское вино, / Придите попировать по-кахетински». Переводчику показалась недостаточной сухая констатация «по-кахетински», он решил раскрыть русскому читателю сущность этого определения. Так появились строки: «Пробуйте, пейте вина Кварели, / Чтобы сердца на пирах потеплели».[32]

За индивидуальными чувствами представителей двух разных народов в «Цинандали» встает социально определенное чувство дружбы, сплачивающее эти народы. Мотив дружбы звучит здесь наиболее проникновенно.

«Цинандали» прочно вошло в число наиболее значительных произведений русской поэзии, посвященных Грузии. Само внимание Тихонова к Грузии развилось на гребне следования традиции русской классической литературы. Тихонов воссоздал пушкинское и лермонтовское чувство героического, романтического

[32] См.: В. Балуашвили. О дружбе большой и верной, стр. 57.

Кавказа. Но у него нет былого противоречия между вольным романтическим Кавказом и тусклой реальной действительностью крепостной России. В том-то и особенность кахетинских стихов Тихонова, что в них романтические образы имеют реалистическую основу.

«Цинандали» поучительно как попытка проникновения в инонациональную стихию. Подобная попытка оказалась удачной потому, что Тихонов сумел постичь национальное начало, проникнуться им. «С одной стороны, — пишет об авторе «Стихов о Кахетии» современный исследователь, — он сам уже „кахетинец" и даже грузинский поэт».[33] Это высказывание могло показаться слишком рискованным, если бы не свидетельство автора, который, по его собственным словам, в ходе работы над грузинским материалом сам как бы стал грузинским поэтом.[34]

«Грузино-русских строк отряды в примерном встретились бою», и в этом бою не было проигравших. Национальное грузинское помогло выявить и национальное русское. Автор «Цинандали», восхищаясь природой, ставит, однако, по-русски человека выше ее. Традиционно русской представляется и строгость красок «Цинандали», предпочтение глубины чувства внешней изобразительности. В этом отношении «Цинандали» типологически сходно с другим значительным произведением русской поэзии — стихотворением А. С. Грибоедова «Там, где вьется Алазань...», также посвященным Кахетии и также выражающим сожаление о необходимости разлуки с этим краем.

«Цинандали» воспринималось как глоток свежего воздуха после накуренной комнаты. И дело не только в лирической свежести: кахетинские стихи Тихонова поражали «полнотой и свежестью восприятия жизни».[35] «Цинандали» было написано в то время, когда над Европой уже начинали сгущаться тучи военной грозы. Пройдет год, и Тихонов напишет пророческую книгу стихов о Западной Европе «Тень друга», где выразит предгрозовое ощущение времени. Но пока он шел «над Алазанью, / Над волшебною водой». И лирический оптимизм стихотворения убедительно противостоял черным силам зла.

В своих многоцелевых путешествиях Тихонов, как подытоживает Г. Леонидзе, «исколесил и поэтически освоил почти все уголки Грузии».[36] Но, может быть, нигде красота жизни, природы, человеческих чувств, национальных обычаев не выразилась столь экспрессивно и слитно, как в небольшом стихотворении «Цинандали».

---

[33] История всемирной литературы (проект), т. 9. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 79.

[34] См.: В. Балуашвили. О дружбе большой и верной, стр. 60.

[35] «Книга и пролетарская революция», 1936, № 5, стр. 99.

[36] Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. I. Гослитиздат, М., 1959, стр. 654.

Изучение особенностей грузинской поэзии не только распахнуло перед Тихоновым мир поэтических откровений, но и помогло ему найти новые пути для своей поэзии. Еще в начале 20-х годов отмечалась связь его поэзии с национальными традициями. «Цинандали» укрепило эту связь.

Пройдя годы творческих исканий, на некоторое время даже почти совсем отказавшись от поэзии, сосредоточившись на прозе, Н. Тихонов к середине 30-х годов вновь обретает лирический голос, наиболее ярким свидетельством чего и остается «Цинандали».

Оригинальный художник, не раз поражавший критиков и внешней усложненностью, и органичной метафоричностью, и изобретательностью сюжетных ходов, Тихонов нашел в «Цинандали» высокую простоту формы и содержания, емкого и значительного.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Вместо предисловия (От редактора) 3

М. Ломоносов. Вечернее размышление о Божием Величестве (*Ю. В. Стенник*) 9

А. Радищев. Осмнадцатое столетие (*Н. Д. Кочеткова*) 21

В. Жуковский. Эолова арфа (*Р. В. Иезуитова*) 38

К. Батюшков. Мои пенаты (*И. З. Серман*) 53

К. Рылеев. «Я ль буду в роковое время...» (*А. В. Архипова*) . . 64

А. Пушкин. Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») (*Г. М. Фридлендер*) 78

Д. Веневитинов. Поэт и друг (*Е. А. Маймин*) 96

Е. Баратынский. «Все мысль да мысль...» (*И. Л. Альми*) 108

М. Лермонтов. Парус (*Э. Э. Найдич*) 122

А. Кольцов. Лес (*Н. Н. Скатов*) 135

Ф. Тютчев. Silentium! (*Н. В. Королева*) 147

Н. Некрасов. «Надрывается сердце от муки...» (*И. А. Битюгова*) 160

М. Михайлов. Пятеро (*Ю. Д. Левин*) 174

А. Фет. «Не спрашивай, над чем задумываюсь я...» (*Л. М. Лотман*) 189

В. Брюсов. Антоний (*М. М. Гиршман*) 199

А. Блок. Двойник (*Д. Е. Максимов*) 211

Б. Пастернак. Метель (*И. П. Смирнов*) 236

А. Ахматова. «Мне ни к чему одические рати...» (*А. А. Урбан*) 254

В. Маяковский. Тамара и Демон (*В. Е. Холшевников*) 274

В. Луговской. Курсантская венгерка (*Т. П. Голованова*) 286

Н. Заболоцкий. Прощание с друзьями (*Е. Г. Эткинд*) 298

М. Светлов. Итальянец (*А. И. Павловский*) 311

А. Твардовский. «Перед войной, как будто в знак беды...» (*М. Ф. Пьяных*) 320

Н. Тихонов. Цинандали (*В. А. Шошин*) 338

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЙ РУССКОЙ ЛИРИКИ

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР

Редактор издательства Г. А. Щербакова

Художник Л. А. Яценко

Технический редактор М. Н. Кондратьева

Корректоры К. И. Видре и Э. В. Коваленко

Сдано в набор 17/VII 1973 г. Подписано к печати 11/XI 1973 г. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага № 3. Печ. л. 22 = 22 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24,53. Изд. № 5329. Тип. зак. № 470. М-43718. Тираж 28000.
Цена 1 р. 70 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука»
199034, Ленинград, 9 линия, д. 12